This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

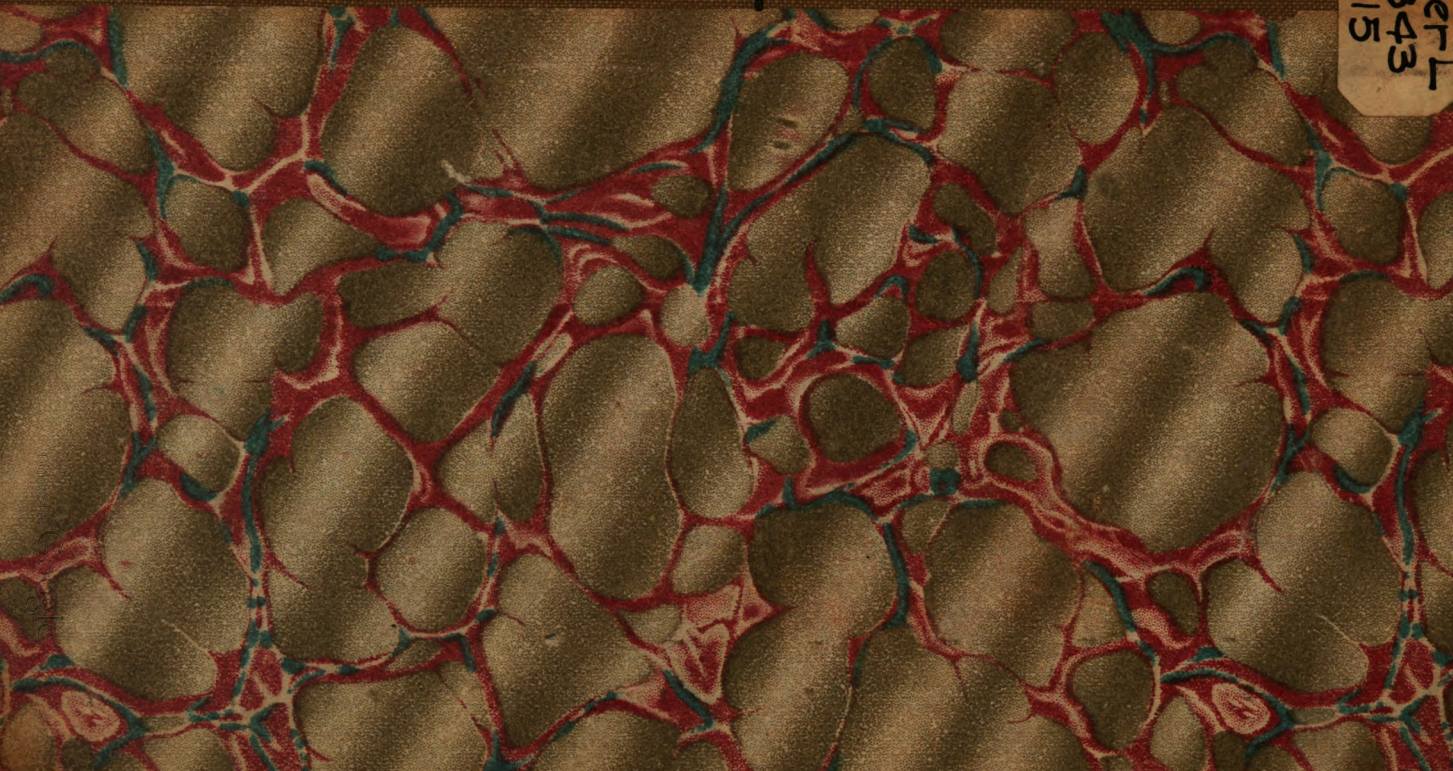
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Erdmann - Theater Reformen ? - 1892.

Gerl
343
15



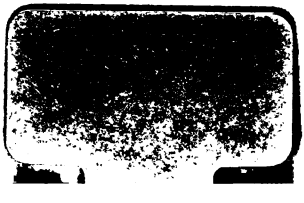
Ger L 343.15

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

9° 502.

Theater-Reformen?

MOTTO:

Giebt man dem Ding nur einen
grossen Namen,
Gleich rufen tausend Esel: „Ja!“
und „Amen!“ —

Kritische Studien

von

GUSTAV ADOLF ERDMANN,

Verfasser von: „Die Lutherfestspiele“.

Berlin 1892.

Verlag von Eduard Rentzel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Theater-Reformen?

Kritische Studien

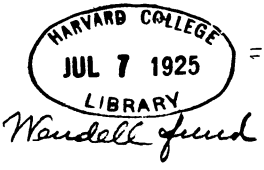
von

GUSTAV ADOLF ERDMANN,
Verfasser von: „Die Lutherfestspiele“.

Berlin 1892.
Verlag von Eduard Rentzel.

Digitized by Google

Ger L 343.15



Digitized by Google

Seiner Hoheit

dem

HERZOG GEORG II.

von

Sachsen-Meiningen,

dem hohen Beschützer und Förderer

der dramatischen Künste,

in tiefster Ehrfurcht unterthänigst gewidmet

vom

Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Vorwort		VII
I.	Wo hat die Reform des Theaters zu beginnen?	1
II.	Das sogenannte Volkstheater und die Wiederbelebung des Bürgerspiels in der Gegenwart	18
III.	Ein Dichterkomponist in seiner Beziehung zur sog. Volksbühne	42
IV.	Die Sprache in den sog. Volksstücken und Festspielen	55
V.	„Es war einmal" — Epilog zu den Oberammergauer Passionsspielen	64
VI.	Das Repertoire der Gegenwart und das Volksschauspiel der Zukunft	72
Literatur		81

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten!

Digitized by Google

Vorwort.

„Wo man mein Lutherspiel aufführt, lebt die deutsche Volksbühne," sagt Hans Herrig, und gläubig beten Tausende es ihm nach. Die fabelhaften äusserlichen Erfolge, welche Herrig mit seinem Lutherspiel und andere Dichter mit weiteren sog. „Festspielen" und „Volksstücken" errungen, erzeugten im Laufe der Jahre eine Reformbewegung, die immer weitere Kreise erfasste und sich in immer lauterem Rufe nach Umgestaltung der modernen Bühne zu erkennen gab. Die Rufer im Streit nahmen den Mund gar voll und handelten getreu nach dem Grundsatz: „Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter . ." etc. Es regnete betäubende Schlagwörter auf die Häupter der staunenden Menge, und je toller das Reformgetümmel wurde, desto lauter erscholl das „Bravo!" des zum „Mitthun" aufgeforderten Publikums. Natürlich! Wer möchte wohl nicht gerne mitspielen, wenn es gefahrlos etwas zu reformieren giebt? Und „Theater-Reform!" das war das mächtige Zauberwort, welches als Grundton der ganzen verworrenen Zukunftsmusik untergelegt war.

Ach, die Herrn Reformer, die Leiter der Bewegung, waren ja so klug! Das Theater allein krankte, hier allein war eine Reform, nein eine vollkommene Neugestaltung notwendig; das liebe Publikum war natür-

Digitized by Google

lich an all den bestehenden Missständen gänzlich unschuldig. Denn: „wo man mein Lutherspiel aufführt, lebt die deutsche Volksbühne“ predigt Herrig, und das Publikum führte dies Spiel und ähnliche ja überall auf und widmete dem Dichter Lorbeerkränze. Ja, die Reformer waren klug; war es auch das Publikum? —

Es ist zu verwundern, dass sich nur so wenig Stimmen fanden, welche energisch gegen das einreissende Unwesen Front machten. Glaubte man, der Rausch werde bald verfliegen? — Es wäre die Aufgabe der Theaterkritiker gewesen, der enthusiasmierten Menge zu zeigen, wem sie zujuble, ihr nachzuweisen, wie ihr Eitelkeitskitzel nur dazu missbraucht wurde, einen unheilvollen Rückschritt auf dem Gebiete der dramatischen Kunst herbeizuführen, ihr einmal in nüchterner Weise den wahren Wert der „Kunstwerke“ zu erläutern, welche sie als Idole auf den Schild gehoben. Mit wenigen ironischen Bemerkungen war diese immer weitere Kreise ziehende Bewegung nicht zurückzuweisen. Die massgebendsten dramaturgischen Kritiker der Grossstadtblätter, die zum grössten Teil der hier gekennzeichneten Reformbewegung gänzlich ablehnend gegenüberstehen, gaben sich nicht mit Dingen ab, welche sich ausserhalb des Weichbildes ihrer Stadt abspielten und liessen dabei ausser Acht, dass sie nicht allein für ihr Grossstadtpublikum und über irgend eine Première ihrer heimischen Bühne zu schreiben haben, sondern den beobachtenden und kritisch prüfenden Blick auf jede neuauftauchende Kunstbestrebung lenken müssen. Aber — tiefe Stille, nur zuweilen flüsterte es verstohlen und heimlich in den Zeitungsblättern der Gegenpartei, während ein grosser Teil der kleinen und kleinsten Provinzblätter die Reformbewegung kräftig zu fördern suchte. Unter

Digitized by Google

der Sonne der Volksgunst erschlossen sich nun gar wunderliche Kunstblüten.

Diese Blüten am Baume des Theaters und des Dramas, welche seit Jahren von dem Publikum — der Grösse der Reklametrommel entsprechend — bewundert werden, mit der kritischen Loupe etwas näher zu betrachten und dann zu erwägen, ob denselben die stolzen Namen, welche ihnen gegeben wurden, auch zukommen, ist der Zweck der vorliegenden Schrift. Dieselbe hat durchaus keinen Grund, „feinsäuberlich" mit den Reformern und deren Anhang zu verfahren, die, wie Herrigs Ausspruch deutlich genug zeigt, in anspruchsvollster Weise auftreten und oft, wie die jüngste Vergangenheit mich zu meinem Bedauern lehrte, gegen sachliche Gründe mit persönlichen Grobheiten kämpfen. Animosität gegen irgend eine Person liegt mir fern; ich bin in der — für meinen Fall — glücklichen Lage, keinen einzigen der hier zu besprechenden Dichter persönlich zu kennen; der Dank oder Undank derselben ist mir also gleichgiltig. Mir liegt nur die Sache am Herzen, diese aber fordert ein festes, rücksichtsloses Zugreifen.

Unser Theaterpublikum krankt vielfach — auch in den Grossstädten! — an verderblicher Kritiklosigkeit.

> Giebt man dem Ding nur einen grossen Namen,
> Gleich rufen tausend Esel „Ja!" und „Amen!"

Das ist die traurige Thatsache. Darf das so bleiben? — Sorge jeder, der sich dazu berufen fühlt, soviel in seinen Kräften steht für Besserung! Ich gebe mich durchaus nicht der Illusion hin, dass es mir mit diesen Blättern gelingen könnte, den Riesen „Kritiklosigkeit" auf einen Schlag zu besiegen. Dazu bedarf es der vereinten Anstrengungen vieler. Aber ich lege die Feder

Digitized by Google

mit dem beruhigenden Gefühl aus der Hand: ich habe meine Pflicht erfüllt! Dieses angenehme Gefühl werden mir auch die unausbleiblichen gehässigen Angriffe derjenigen, die hier etwas unsanft behandelt sind, oder ihrer kampfbereiten Schildknappen, die stets eilfertig für die olympischen „Grossen" einspringen, nicht rauben. Ich weiss, dass ich in ein Wespennest gegriffen habe und erwarte in grösster Gemütsruhe die Stiche der Aufgestörten. Auf persönliche Grobheiten werde ich in keinem Falle antworten; Gegnern, welche mit derartigen Mitteln gegen mich kämpfen wollen, überlasse ich gern das Terrain.

Möge mein ehrlich gemeintes Bestreben der Kunst und dem Publikum zum Heile gereichen!

Schloss Annaburg, Bez. Halle a. S.
Neujahrstag 1892.
(Von Ostern ab: Weilburg a. d. Lahn.)

Der Verfasser.

Digitized by Google

I.

Wo hat die Reform des Theaters zu beginnen?

„Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmacks ist nun (aber) derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt, und die Variation des von ihm beliebten Themas einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Civilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrotgeber. Wohl ist ihm alles recht, nur verbietet er alles, was ihn daran erinnern könnte, dass er Mensch sein solle, — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Mutes hin: es will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, sonst, wie gesagt, ist ihm alles recht."

Richard Wagner in „Oper und Drama".

Theaterreform! Gründliche Umgestaltung des verrotteten Theaterwesens! Volksbühnen! — Das sind Schlagwörter, wie sie uns gegenwärtig wieder tagtäglich ans Ohr klingen, wie wir sie in gewissen Zeiträumen immer und immer wieder in Zeitungsfeuilletons und Flugschriften finden, Schlagwörter, die aller Welt so geläufig geworden sind, dass derjenige, welcher sie gebraucht, meistenteils gar keine Ahnung hat, was für ein grosses Wort er da sehr gelassen ausspricht. Es ist etwas, das für die meisten undefinierbar in der Luft schwebt, etwa wie die Ahnung eines drohenden Krieges, den noch niemand sieht, von dem aber doch jedermann gar wichtig und geheimnisvoll zu reden weiss. Kurz und gut: wir haben es hier wieder einmal mit einem Fiebersymptom des Zeitgeistes zu thun, das an und für sich zwar ungefährlich ist, da es sich im Laufe der Zeiten bereits oft gezeigt und wieder beruhigt hat, das aber trotzdem recht lästig

Digitized by Google

zu werden beginnt, weil es Phantasien zeitigt, die anspruchsvoll als gesunde Ideen auftreten und hierdurch das grosse Kind „Publikum“ täuschen und narren. Nichts ist ja zu abgeschmackt und thöricht, dass es nicht bei geschickter Drapierung auf den Beifall der Masse rechnen dürfte.

„An Gutem und Schlechtem gleich viel Geschmack
Fand zu allen Zeiten das dumme Pack,“

sagt schon Thomas de Yriarte in seiner 28. Literaturfabel.

Wenn nun aber jemand meinen sollte, jene oft gehörten und gelesenen Schlagwörter wären „Errungenschaften“ der jüngsten Zeit, so würde dies ein grosser Irrtum sein. Ach nein; so lange es ein deutsches Schauspiel giebt, haben sich auch „weise und verständige Leute“ gefunden, die daran zu mäkeln und zu reformieren hatten, und wer eine Geschichte der Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Theaters schreiben wollte, würde unwillkürlich — eine Geschichte der deutschen Bühne verfassen. Zufrieden mit dem, was es hat, ist ja das deutsche Volk selten oder nie. Neben Goethe und Schiller, Lessing und Kleist und neben unseren neueren tüchtigen Bühnendichtern braucht es notwendig, um leben zu können, die Dramen eines Dumas, Sardou und anderer Grössen Frankreichs.

Fragen wir uns nun, ob denn die deutsche Bühne garnicht reformbedürftig sei, so wäre es eine vollständige Verkennung der Thatsachen, wenn wir mit „Nein!“ antworten wollten. O gewiss, es krankt gar mancherlei am modernen Theaterwesen, und ein tüchtiger Arzt wäre sehr am Platze! Aerzte sind ja auch genug erschienen, Rezepte im Laufe der Zeit genug verschrieben, gute und schlechte, wie es so die Praxis mit sich bringt; auch Operationen in Menge sind jetzt und früher an dem kranken Organismus vorgenommen worden. Und das Ergebnis aller Mühe? — Das Theater ist heute noch ebenso krank, wie zu Lessings Zeiten. Von den grössten Geistern ihrer Zeit wurden treffliche Vorschläge zur Hebung der Bühne gemacht; sie erreichten auch zum Teil die

Digitized by Google

Berücksichtigung ihrer Ansichten und förderten die Kunst bedeutend. Die Krankheit an sich aber blieb bestehen, ja sie zerstörte zum grossen Teil wieder dasjenige, was jene gebaut. Was können wir aus diesen Thatsachen lernen? Dass jene Aerzte zwar die Krankheit des Theaters an sich erkannten, auch wohl gute Mittel zur Heilung des Leidens angaben, doch bei ihrem Rettungswerk scheiterten, entweder weil sie den wichtigsten Faktor, den Krankheitserreger, nicht erkannten, oder — falls sie ihn entdeckten — seiner nicht Herr werden konnten. Und dieser Krankheitserreger ist auch heute noch nicht von allen erkannt, ja man kann sogar sagen, er wird heute entweder gänzlich verkannt oder von gewissenlosen Spekulanten wie ein wertvoller Bacillus in künstlichen Kulturen gepflegt. Dieser uralte Erbfeind des Theaters, der noch heute ebenso mächtig ist, wie er es zur Zeit des Aeschylos oder Plautus war, führt den Namen — „das Publikum"!

Alle Reformen am Theater haben bisher zu keiner Hebung der Uebelstände geführt. Der Glückliche, dem es gelingt, das Publikum umzubilden, wird ohne Weiteres als der Reformator des deutschen Theaters angesehen und gepriesen werden müssen!

Das Publikum ist nach jeder Richtung hin eine elementare Macht, deren Wille, ob er gut oder schlecht ist, zum Gesetz wird. Und weshalb? Nicht etwa des alten: vox populi, vox Dei! wegen, sondern — es klingt verzweifelt prosaisch, ist aber gerade deshalb wahr — von Hungers wegen!

Ist nicht der Leiter einer Privatbühne in hohem Grade vom Publikum abhängig? Wird sich nicht selbst ein Krösus in kurzer Zeit ruinieren, wenn er sich nicht dem Willen des tyrannischen Publikums beugt und dem Geschmack der Masse huldigt? Es ist daher ein recht pharisäisches Gebahren, unseren Bühnenleitern die Hauptschuld an der Theatermisère in die Schuhe zu schieben. Aus demselben Grunde dürfen wir auch die meisten unserer bühnenbeherrschenden Dichter nicht mit Ent-

Digitized by Google

rüstungsstürmen überrennen: sie sind, wie die Thatsachen zeigen, nur die Sklaven des gebietenden Herren. Entweder Du huldigst meinem Götzen, oder — Du verhungerst bei Deinen Idealen! Das ist das grausame, zwingende aut-aut für den Dichter und seinen Vermittler. Zum Märtyrer ist eben nicht jedermann geschaffen, und des Menschen Natur ist Schwachheit!

Aber das liebe Publikum, das doch sonst so gerne auf seine Macht pocht, ist weit entfernt davon, in diesem Falle seine Allgewalt und sein aus derselben hervorgegangenes Unrecht einzusehen. Mit dem schönsten Brustton der Ueberzeugung ruft es sein: „Kreuziget!“ in den Kampf hinein und spricht mit sittlicher Entrüstung von denen, „die ihm den Geschmack verderben“. Und meist sind es gerade die ärgsten Schreier, von welchen der unsterbliche Spottvogel des deutschen Dichterwaldes singt:

„sie trinken heimlich Wein
und predigen öffentlich Wasser!“

So mancher geht ja in Berlin nur deshalb ins Residenz- oder ins Thomas- oder Adolf-Ernst-Theater, um — nun, um sich mit eigenen Augen und Ohren vom Verfall der deutschen Bühne überzeugen und dann mit einer moralischen Gänsehaut vor den Gesinnungsgenossen auftreten zu können. Oder sollte ich mich am Ende doch irren? — Trinken sie vielleicht auch „heimlich Wein“? — Ich mag nicht gar zu indiskret sein, sondern will hier nur feststellen, dass „Francillon“, „der Fall Clemenceau“ u. a. „Sitten“-Stücke stets recht volle Häuser erzielten, und dass das „irregeleitete“ Publikum den Mannstädtschen und Treptowschen Fabrikaten stets zu goldenen Aufführungsjubiläen verhilft. Das ist doch gewiss der Gipfelpunkt der Selbstverleugnung! —

Sehen wir uns dagegen die Theater mit vorwiegend klassischem Repertoire an, diejenigen Theater, welche auch der aus germanischer Volksseele stammenden Dichtung eine Heimstätte sein wollen, so finden wir, dass dieselben sich meist im steten Kampf um ihre Existenz befinden. Das Publikum hat ja so viel zu thun, sich in

Digitized by Google

den anderen Theatern Stoff zur Entrüstung zu sammeln, als dass es auf solche Unternehmungen besondere Rücksicht nehmen könnte! Nur Bühnen, welche mit hervorragendsten schauspielerischen Kräften arbeiten, können in den Wettbewerb mit eintreten, und in solchen Fällen kommt das Publikum weniger des Dichtwerkes wegen, sondern — um die Virtuosität seiner Lieblinge zu bewundern, nein: zu vergöttern. Man muss dabei gewesen sein, um glauben zu können, wie sich bei den herrlichsten Dichtungen das ganze Interesse eines grossen Teils der Zuschauer einzig und allein auf eine Person vereinigt, wie es erlischt, wenn diese die Bühne verlässt, wie es fast fanatisch aufleuchtet, wenn sie die Scene betritt. Dass auch ein solches Publikum eine Geissel ist, eine Geissel für die Theaterdirektoren und zurückwirkend auch wieder für das Publikum, dürfte unschwer zu beweisen sein. Denn ein solches Publikum, das eine Art „Schauspielersport" betreibt, schraubt die Gagen der Virtuosen zu schwindelhafter Höhe — muss der Direktor nicht alles aufbieten, um seine Lockvögel zu halten? — und die ungeheuren Ausgaben zwingen die Direktoren, auch die Eintrittspreise sehr hoch anzusetzen. Und dann klagt das Publikum wieder: „Dies Theater bietet zwar Vortreffliches, aber es genügt seiner Aufgabe doch nicht: das ärmere Volk kann sich nicht an den idealen Gütern der Nation erwärmen; denn die Eintrittspreise sind für dasselbe unerschwinglich!" Und zum Dank für die Bestrebungen einer Direktion, welche die Aufgaben der Kunst vielleicht tief erfasst hat, ruft man: „Schafft Volksbühnen!" [1])

[1]) In Berlin hat sich u. a. ein „Verein zur Gründung von Volksbühnen" gebildet, um das Theater auch für das ärmere Volk zugänglich zu machen. Ganz richtig sagt man: die Eintrittspreise müssen bedeutend erniedrigt werden, wenn das Volk in seiner Allgemeinheit kommen soll. Und wie fängt man dies an? Man räumt allen Mitgliedern des Vereins für den geringen Jahresbeitrag ein Platzrecht im Theater ein! Wenn nun der Verein viele Mitglieder zählt, und jedes auf sein Platzrecht Anspruch erhebt: wo wird da — das Volk bleiben, für welches man das Theater gründen wollte? — Ja, das Reformieren ist kein Kinderspiel!

Digitized by Google

Nein, sage ich, schafft keine besonderen Volksbühnen! Sie sind schon da und befinden sich teilweise in den besten Händen! Sie können nur nicht ein Gemeingut des Volkes werden, weil blasierte Genussmenschen durch ihre aufs Theater übertragene Sportlust zu grosse Opfer von den Leitern der Bühnen heischen, so dass ein auch dem ärmeren Theil der Bevölkerung erschwinglicher Eintrittspreis nicht gewährt werden kann. Es wäre ein Frevel an der Kunst, durch Neugründungen mit zweifelhafter Zukunft den Bestand des vorhandenen Guten zu gefährden. Treibt Eure Allotria auf dem Rennplatz mit Euren Favoritpferden, aber achtet doch im Theater den Künstler höher, als einen Vollblutsgaul und macht ihn, den Priester eines Gottes, nicht zu dessen Zerrbild, zu einem Götzen, dem Ihr sinnverwirrenden Weihrauch spendet! —

Fast alle Missstände, welche das heutige Theater zeigt, sind durch das Publikum grossgezogen und werden auch durch dasselbe erhalten, da die Bühne ja in den allermeisten Fällen — eigentlich immer! — von dem Publikum abhängt. Selbst die eine Sonderstellung einnehmenden Hofbühnen machen hiervon keine Ausnahme; denn wenn das Hoftheater auch weniger auf die Einnahme zu sehen braucht, als ein Privatunternehmen, so soll doch auch hier nicht vor leeren Bänken gespielt werden, eine Anpassung an den Geschmack des Publikums ist also

---

Andere bedeutungsvolle Vorschläge und Schritte in dieser wichtigen Frage wurden von Dr. Bruno Wille, der einen Verein: „Freie Volks-Bühne“ begründete und von Conrad Alberti gemacht. Wer sich genauer über diese Bewegung informieren will, den verweise ich auf die kleine und übersichtliche Schrift: „Die Frage der Volksbühnen“ von Dr. Hugo Kaatz, Verl. von Pierson in Dresden und Leipzig.

Meine Meinung ist, man sollte das vorhandene Geld lieber dazu verwenden, bestehende gute Bühnen zu unterstützen, so dass diese ihre Eintrittspreise erniedrigen oder gar wöchentlich eine Volksvorstellung ohne Eintrittsgeld geben könnten. Damit wäre mehr gewonnen, als mit jener „edlen Aufopferung“, die nur — sich selbst ein Opfer bringt! Mein Vorschlag deckt sich so ziemlich mit dem des Herrn Prof. Dr. Adler, welcher aber in der von ihm angedeuteten Weise höchst wahrscheinlich nie zur Verwirklichung kommen wird.

Digitized by Google

auch hier geboten. Wenn Eduard Devrient s. Zt. das Heil der deutschen Bühne in einer Verstaatlichung derselben erblickte [1]), so hatte er sich geirrt. Auch der Staat vermag auf diese Weise nicht den Geschmack der Menge entschieden und nachdrücklich zu beeinflussen. Wir können daher täglich sehen, dass auch die meisten Hoftheater an dem allgemeinen Leiden kranken; ja es liegt bei ihnen Vieles noch mehr im Argen, als anderswo, da an der Hofbühne manche Faktoren einen störenden Einfluss ausüben müssen, mit denen Privatunternehmen nicht zu rechnen brauchen. Nicht jeder Hof ist ein Meininger!

Ein schleichendes Gift hat breite Schichten des Volkes durchdrungen: in der heutigen Blütezeit des politischen Patriotismus ist der Menge das früher wenigstens instinktiv vorhandene Bewusstsein der grossen, echt germanischen Volksseele, die Erkenntnis des allen germanischen Völkern übereinstimmend eigenen, fest ausgeprägten Nationalcharacters abhanden gekommen. Das deutsche Volk begnügt sich nicht mehr mit dem tiefen Erfassen und ernsten Nachspüren irgend einer Idee, es will die vielgepriesene „deutsche Innerlichkeit" in die Rumpelkammer zu anderen Antiquitäten stellen, da mit derselben eine gewisse Schwerfälligkeit verbunden ist, die häufig die Spottlust der leichtblütigen Romanen herausgefordert hat. Das deutsche Volk, dieses Volk, zu dem die ganze Welt trotz seiner mancherlei Schwächen mit Hochachtung schaut, verleugnet schnöde sein innerstes Wesen und kokettiert mit dem ihm fremden romanischen Esprit, mit der ihm fremden leichteren romanischen Lebensauffassung, mit der ihm fremden slavischen Negierung. Der Riese Teut kleidet sich in ein Kostüm, das ihm nirgends passt, seine natürlichen Bewegungen hindert, sein Aeusseres karikiert, so dass seine Nachbarn nun erst recht und zwar mit allem Fug seiner spotten. Bildet er sich etwa ein, durch diese Narretei die Vor-

[1]) cf. E. Devrient: „Das Nationaltheater des Neuen Deutschland. Eine Reformschrift." Leipzig 1849. J. J. Weber.

Digitized by Google

züge(?) anderer Nationen sich zu eigen gemacht zu haben? „Wie er sich räuspert, wie er spuckt" mag er ja dem Nachbar glücklich abgucken, bei dieser Nachahmung aber wird es auch bleiben; denn nie kann aus einem Germanen ein Romane oder ein Slave werden, nie kann eine Nation die eigentümlichen Aeusserungen fremden Volksgeistes als Eigentum für sich beanspruchen. Und bei dieser Jagd nach unerreichbaren und für uns wertlosen Gütern verleugnet man deutschen Geist und deutsche Sitte!

Es ist gewiss nichts dagegen einzuwenden, dass gelegentlich einem Volke, welches Anspruch auf nationale Reife und Selbständigkeit erheben darf, durch Vorführung der Kunsterzeugnisse eines fremden Volkes ein Blick in die Anschauungsweise und das Seelenleben jener Nation ermöglicht wird. Es ist ein wichtiges und hochinteressantes Stück Völkerpsychologie, das dem Beobachter sich darbietet, geeignet, die Liebe zu den heimischen Sitten zu heben, aber auch der nationalen Unduldsamkeit, dem Chauvinismus, entgegenzuwirken. Und doch haben wir an uns das beschämende Beispiel erfahren, wie gefährlich ein solches Spielen mit dem Feuer ist. Unser Lessing hat einst mit starkem Geist den tyrannischen Einfluss des französischen Formalismus für die deutsche Bühne vernichtet, und heute — lauschen die Urenkel seiner Zeitgenossen mit verhaltenem Atem der modernen französischen Sittenkomödie, der Herrscherin auf der deutschen Bühne!

Diejenigen, welche diese ausländische Pflanze bei uns einführten, haben sich entweder in der Kräftigkeit des germanischen Nationalgeistes getäuscht, oder sie haben die Schwäche desselben nur zu gut gekannt und frevelhaft ausgenutzt. In beiden Fällen aber ist das Ergebnis für den Volksgeist ein gleich verdammendes!

So gern der deutsche Gaumen sich von dem prickelnden Nass der Champagne netzen lässt, so willig lauscht das deutsche Ohr dem prickelnden Esprit der Franzosen, der nur die Oberfläche der Dinge streift, diese aber mit

Digitized by Google

einem schillernden Glanze übergoldet; und die Schamröte, welche anfangs wohl noch bei den zahllosen Frivolitäten die Wange des an solche Dinge weniger gewöhnten Germanen bedeckte, wich gar bald der fieberhaften Röte der Begierde und des Verlangens danach. Statt kühler Ablehnung dessen, was für uns nicht passt, hatten wir plötzlich die lebhafteste Begeisterung dafür, die alles andere entschieden verwarf und mit Gewalt eine deutsche Dichtung grosszog, an der weiter nichts als der Wortlaut deutsch ist. Wo ist nun aber der Lessing, der uns von dieser Unnatur befreit? —

Wenn der Geist der deutschen Bühne reformiert werden soll, so muss erst der Geist des Publikums reformiert oder besser gesagt gebildet werden! Beide, Bühne und Publikum, stehen in einem unzertrennlichen Zusammenhange, jedoch so, dass ein Teil dem anderen subordiniert ist, und dieser herrschende Teil ist das Publikum. Eine Reform des Publikums erzeugt also eine Reform der Bühne, nicht aber umgekehrt! Das Theaterpublikum soll aber das ganze Volk sein! Hier muss das alte Land der Künste, das sonnige Hellas, uns als Vorbild dienen, dessen gewaltige Theater Arm und Reich, Vornehm und Gering aufnahmen, dessen Bühne dem gemeinen Bürger sowohl wie dem einflussreichsten Volksführer eine Quelle des edelsten Genusses und der Belehrung war. Ganz können wir freilich nicht das Verhältnis der alten Hellenen zu ihrem Theater für uns zurückrufen, das widerspräche unserem dem griechischen möglichst unähnlichen sozialen Leben; nehmen wir nur als Ideal das grössere Interesse breiterer Schichten für das Theater in Anspruch, und sorgen wir dafür, dass diesem Interesse auch das bei den Griechen fast durchgehends vorhandene Verständnis für das Schauspiel gepaart sei. Heute ist das Theater weniger eine Anstalt fürs Volk, als eine Domaine der sog. „Gesellschaft", die dasselbe aus Gott weiss was für Gründen besucht und pflegt, nur nicht der Kunst wegen. Und gerade diese „Gesellschaft" zeigt am wenigsten Verständnis

Digitized by Google

für die Schaubühne, gerade sie ist's, die durch ihren übergoldeten Einfluss am Ruin der deutschen Bühne arbeitet und mit flüchtigem Achselzucken zur Tagesordnung übergeht, wenn man das Recht des Volkes auf die Kunst hervorhebt. „Was versteht die plebs von der Kunst?" — Nun, gewiss nicht viel; aber was versteht die „Gesellschaft" davon? —

Es war, um nur ein Beispiel zu geben, auf einer der mit Recht berühmtesten Bühnen Berlins soeben das Wort gefallen: „Geben Sie Gedankenfreiheit!" und noch zitterte in mir die Wirkung der Dichtung und des meisterhaften Spieles nach, als hinter mir die Worte laut wurden: „Nun, Herr v. X., wie finden Sie das?" — „Ach, Gnädigste, bin durchaus nicht Weltverbesserer! Liebe solche Narren nicht! Hahaha!" Und als gleich darauf der Vorhang sich senkte, klirrten lustig die Bettelmünzen an den vollen Armen, die geschäftig die Operngläser in's Parquet und die gegenüberliegenden Logen lenkten, während die schönen Besitzerinnen eifrig medisierten.

Ich frage: was versteht die sog. „Gesellschaft" noch von der Kunst? —

„Beklagt Ihr Euch über die Lage der Dinge, so vergesst die Jugend nicht, wollt Ihr bessern!" Mit diesen mahnenden Worten schliesst ein sehr beherzigenswerter Aufsatz über „unser literarisches Publikum" in der vortrefflichen Zeitschrift „Der Kunstwart".[1]) Dieser Satz deckt die heutige Unwissenheit und Unerfahrenheit des grossen Publikums in Sachen der Kunst klar und unwidersprechlich auf. Ja, diese vollständige Verirrung und Verwirrung unseres Volkes in Kunstfragen ist eine unausbleibliche Folge der falschen Richtung, welche die Pflege der Kunst in unseren Schulen genommen hat. Man zeige mir eine einzige Schule, in welcher dem jungen Geschlechte der reine Genuss eines Kunstwerkes ermöglicht oder gestattet wird! Da werden Gedichte in Bestandteile zerpflückt, an welche die Verfasser derselben niemals gedacht, da werden tiefsinnige Betrachtungen an

[1]) I. Jahrgang No. 11.

Digitized by Google

naive Dichtungen geknüpft, welche denselben jenen Duft rauben, den naive Auffassung gewährt, Betrachtungen, die obenein den Schülern meist unverständlich bleiben; da werden eingehende prosodische Exkursionen in die grüne Aue der Dichtung unternommen, mit dem geaichten Masse werden die Silben gemessen, die Rhythmen klassifiziert, die Reime belobt oder bemängelt, so dass der Schüler zuletzt statt der unvergänglichsten Kunstwerke nur noch Versfüsse und Reime vor sich sieht, wie er z. B. in der Naturgeschichtsstunde vor dem Suchen und Zählen der Staubblätter in völligster Unkenntnis über den feinen Organismus der ganzen Pflanze bleibt. Auf diese Weise kann kein Kunstverständnis erzielt werden, man bringt es hierdurch nur zu leerem und der wahren Kunst tötlichen Formelwesen. Und da diese Dressur gerade in jener Zeit geschieht, in welcher der kindliche Geist am wenigsten widerstandsfähig ist und am leichtesten fremde Eindrücke in sich aufnimmt, so ist hiermit die Ausrottung jeder Entwicklungsfähigkeit des Kunstverständnisses in seinen feinsten, zartesten Wurzeln glücklich vollzogen.

Wenn sich diese Ausführungen auch mehr auf die Behandlung der Lyrik in der Schule bezogen, so kann über die Stellung des Dramas in derselben nichts Erfreulicheres gesagt werden. Im Gegenteil: hier liegen die Sachen noch schlimmer. Während ein behandeltes Gedicht wenigstens allen Schülern gleich zugänglich ist, jeder dasselbe also selbst auf sich einwirken lassen kann, und so die — freilich sehr schwache — Möglichkeit noch vorhanden ist, dass das Dichtwerk doch über die Pedanterie siegt, so ist nicht jede Familie auch im Besitze der dramatischen Werke von Schiller oder Goethe oder Kleist u. s. w. Die Schule aber hat „gar keine Zeit" dazu, die Kenntnis solcher umfangreichen Werke durch unmittelbare Lektüre zu vermitteln, sie überlässt dies dem Privatfleiss der Schüler — bei der Menge von Schulaufgaben einfach ein Unding, das selten zu finden ist — und fällt vom hohen Katheder herab über den abwesenden und fast allen andächtig Lauschenden

Digitized by Google

seinen Werken nach völlig unbekannten Delinquenten ein scharf umgrenztes Urteil, von dem keiner der Schüler auch nur um eine Haarbreite abweichen darf. Und der Genius der Poesie senkt traurig das Haupt und seufzt: „Er ist gerichtet!" und zwar wiederum einmal für eine ganze Generation gerichtet. —

Solche Zustände müssen allerdings ein Publikum heranziehen, wie wir es heute haben, und solange die Schule in dieser Weise sündigt, wird auch die Kunst dem Publikum ein verschleiertes Bild von Sais sein und ihrem Wesen nach nicht von demselben erkannt werden. Es wird schwer halten, ja vielleicht ganz unmöglich sein, der Generation von heute zu einer anderen, würdigeren Kunstanschauung und -Auffassung zu verhelfen, damit sie sich eines Dichtwerkes erfreuen könne, wie etwa die Hellenen. Versucht muss es allerdings werden, und dies wird die schwere aber schöne Aufgabe der Kunstkritik sein, über deren Wesen und Unwesen ich mich noch zu verbreiten habe. Das Wichtigste aber bleibt doch immer: eine neue Generation heranzubilden, die mit einem gesunden Sinn und Verständnis für die Kunst ausgestattet sein muss. „Vergesst die Jugend nicht, wollt Ihr bessern!" Hier ist für die moderne Pädagogik eine würdige Aufgabe zu lösen!

Unterdessen muss energisch an der künstlerischen Erziehung des gegenwärtigen Theaterpublikums gearbeitet werden. Ist auch im Handumdrehen nichts zu erreichen, so wird doch längeres Wirken etwas erhoffen lassen; und sollte alles vergeblich sein, so muss wenigstens dem Publikum schonungslos die Maske vom Gesichte gezogen werden, mit der es sich und die Welt über sein Kunstverständnis, besser: Kunstunverständnis, zu täuschen sucht. Dies ist die Aufgabe der Kritik, besonders der Kritik in Tageszeitungen. Ist es doch eine allgemein bekannte und oft verspottete Eigentümlichkeit der „Gesellschaft", dass zahlreiche urteilslose Glieder derselben ganz verständnislos dasjenige nachplappern, was ihnen der Theaterrezensent ihres Leibblattes vorgesprochen hat (das Umgekehrte soll übrigens zuweilen auch vorkommen!). Warum

Digitized by Google

sollen sie sich auch den Kopf mit Grübeleien beschweren; jener Rezensent ist ja „Fachmann", und von der Schule her ist man's gewohnt, jenes bequeme: „Der Meister hat's gesagt!"

So sehr der Mangel an selbständigem Urteil zu beklagen ist, so wäre jenes Nachbeten der Zeitungsreferate immer noch nicht das grösste Uebel, wenn die Rezensenten alle ihre hohe Aufgabe so erfassten, wie sie erfasst sein will. Der Referent soll nicht kurze Urteile fällen, sondern er hat seine Urteile sorgsam zu begründen! Mit einer blossen Meinungsäusserung ist keinem Teile gedient; eine dem Bestreben des Dichters entgegengesetzte Meinung kann jeder, auch der Unwissendste, haben und aussprechen, aber dieselbe mit einleuchtenden, stichhaltigen Gründen erhärten kann nur derjenige, dessen Geist sich klar ist über Mittel und Zweck des Dichtwerkes. Wie selten aber finden wir dies bei unseren Zeitungsreferaten beachtet! Da heisst es einfach: das und das ist gut, jenes ist schlecht, anderes gänzlich verfehlt und damit — basta! Keine Begründung, keine Belehrung, aus welcher das Publikum Anregung zu späterem selbständigen Prüfen und Urteilen finden könnte. Der Theaterreferent der Gegenwart, wie er uns im Durchschnitt entgegentritt, schreibt garnicht für das Publikum, sehr wenig für den Dichtkr — dem mit einer kurzen Verurteilung, zumal wenn er ein Anfänger ist, auch nicht gedient sein kann —, sehr viel für den Schauspieler, dessen Gesten und Dialect er strenge kontrolliert und über dessen Schönheit er zu Gericht sitzt, am meisten aber für — den Theaterschneider; denn die Roben der Künstlerinnen sind mit einer Sorgfalt studiert und beschrieben, als wäre der Referent nicht der Mitarbeiter einer Tageszeitung, sondern Leiter eines Modenblattes.

Unendlich viel ist in unserem Theaterreferentenwesen faul. Viele Zeitungen können sich den „Luxus" eines Fachmannes, dessen Bildung sichere Garantie wenigstens vor Verstössen gegenüber den Gesetzen der Dramaturgie bietet, nicht leisten. Sie engagieren für das kleine Teilchen „unter dem Strich" den ersten besten Theater-

Digitized by Google

bummler, der seine Unfähigkeit bald durch einen sich in gewissen Zeiträumen stets wiederholenden Phrasenschwall öffentlich zeigt. Da solche Leute gewöhnlich sehr selbstbewusst auftreten, wodurch sie leichtgläubige Menschen ködern, so wird durch diese Charlatane ein ungeheurer Schaden im Publikum angerichtet. Wo ein solcher Referent einige Zeit gehaust hat, da ist meistens der Boden für einen Mann, der es ernst mit seiner Aufgabe nimmt, auf Jahre hinaus verdorben.

Aber auch das Engagieren von selbstthätigen dramatischen Dichtern für die Theaterkritik hat zuweilen seine grossen Schattenseiten. Der menschlichen Natur ist gar zuviel Schwachheit beigemischt, und ein jeder Dichter ist naturgemäss zunächst am meisten um seine eigenen Erzeugnisse besorgt, als dass er seinen Einfluss nicht benutzen sollte, seine eigenen Werke an „die grosse Glocke" zu hängen und den Beurteilungen der Leistungen seiner Nebenbuhler um die Gunst Thalias einen „Tropfen Gift" beizumengen. Ja, häufig gestalten sich solche Beurteilungen zu den blutigsten Schlächtereien. Wir haben ja Beispiele davon gehabt! — Oder der Referent tritt so zart und fein gegen das zu beurteilende Werk auf; nie findet er, auch für die schwächsten Leistungen, das gebührende Wort scharfer Verurteilung; der feinste Glacéhandschuh dünkt ihm noch für die Berührung der Schwächen des Autors zu rauh; denn — er selbst ist ja Bühnendichter, vielleicht kein ganz einwandfreier, und da muss man vorsichtig sein und sich nicht Feinde machen, die später einmal empfindliche Rache üben könnten. Dies alles sind Thatsachen, Thatsachen, die den Eingeweihten genügend bekannt sind.

Der Referent sei Dramaturg und nichts anderes als solcher! Nur eine Rücksicht darf er kennen: die Rücksicht auf die Kunst, deren getreuer Eckart zu sein er berufen ist. Er schwinge die Fackel der Erleuchtung für das Publikum mit festem Blick auf seine Aufgabe und lasse sich nicht durch den Unwillen einflussreicher Cliquen irre machen. Der Beruf eines solchen Referenten ist ausserordentlich schwer und erfordert Männer von ehernem Charakter. Die wahrhaft Gebildeten

Digitized by Google

sollten daher alles thun, solche Pioniere des Kunstverständnisses in ihrem gemeinnützigen Bestreben zu unterstützen und zu fördern. Wenn solchen unerschrockenen Leuten aber gar von Behörden die Ausübung ihres dornenvollen Berufes erschwert oder unmöglich gemacht wird — ich erinnere an die sonderbare Affaire Misch in Wiesbaden, die leider neuerdings Schule zu machen scheint — so übernimmt die Behörde damit die ganze Verantwortung für das Weiterbestehen von Uebelständen und wird sich niemals von dem schweren Vorwurf, keine Abhilfe geschafft zu haben, reinigen können.

Die verderblichsten Schäden in unserem Theaterreferententum bleiben aber noch zu rügen; es sind dies: das Bestreben, auf Kosten des zu besprechenden Kunstwerkes möglichst blutige Kalauer zu reissen, ein Beginnen, das jeden Ernst in der Behandlung des Gegenstandes ausschliesst, und dann — die gefährliche Anreizung der Sinnlichkeit durch das besonders auffällige Hervorheben des leichtlebigen, frivolen Elements.

Es giebt in unseren Grossstädten stets einige Bühnen, die nicht Tempel der Kunst, sondern nur Zusammenkunftsorte der Lebewelt genannt werden dürfen. Bei den alljährlich fabrikmässig hergestellten „Werken" der „Hausdichter" kommt es vor allen Dingen darauf an, möglichst viel flotte Weiberrollen zu schaffen, und je gewagter die Situationen, je paradiesischer die Kostüme sind, desto zufriedener lächeln die Herren Direktoren: sie kennen ihr Publikum!

Wie verhält sich nun meist die Presse gegen diese Eiterbeulen am Theaterorganismus? Scheinbar ablehnend, aber eben nur scheinbar. In Wirklichkeit machen die Referenten die grösste Reklame für jene Pseudo-Theater; denn wenn sie auch über das Stück meist mit Achselzucken hinweggehen, so sind sie doch durchweg viel zu galante Herren, um nicht wenigstens Fräulein X ein Kompliment über ihren marmorschimmernden Nacken, Fräulein Y eine Eloge über ihren vollen, herrlich geformten Arm zu machen und zu versichern, dass das schneidige Kostüm des Fräulein Z eigentlich mehr von ihren einer

Digitized by Google

Venus würdigen Körperformen enthülle als verberge. Bei Fräulein A, B, C u. s. w. werden pflichtschuldigst in bunter Folge die koketten Füsschen, das zierliche Stumpfnäschen und die schelmischen Augen bewundert, kurzum, man glaubt das Gutachten eines Preisrichters bei einer Schönheitskonkurrenz zu lesen, nicht aber — ein Theaterreferat. Dass durch solche Berichte bei dem Zuge, welcher jetzt durch unser Volk geht, nur noch grössere Massen in jene einer Afterkunst gewidmeten Hallen gezogen werden, sehen wir ja leider tagtäglich, und die spekulativen Direktoren reiben sich lachend die Hände und segnen die „Wächter der Kunst", welche so trefflich für die leichtestgeschürzte Göttin Reklame zu machen verstehen.[1])

Fragt man aber, wie man sich solchen Bühnen gegenüber verhalten solle, an denen eine ernste Kritik nicht geübt werden kann, so ist die einzig richtige Antwort: man ignoriere sie vollständig! Für den Kunstreferenten bestehen sie nicht, und wenn man von ihrer Existenz berichten will, so mögen sie mit den zahlreichen Variétés der Obhut eines Lokalreporters anvertraut werden. Es wird freilich auch dann noch die Menge in jene „Theater" strömen, aber sie weiss dann wenigstens, dass sie keinen Kunsttempel besucht, und die Presse,

---

[1]) Mancher Leser wird dies als Uebertreibung von mir empfinden. Nur ein einziges Beispiel aus meinen zahlreichen Zeitungsausschnitten. In No. 177 des Jahres 1891 feiert eins der grössten Berliner Journale, das sonst ganz vorzügliche Kritiker besitzt, „unter dem Strich" in einem langen Feuilleton „Adolf Ernst's 25jähriges Bühnen-Jubiläum". Das mag recht und billig sein, unbillig aber ist es, zu sagen: „Wo er (der Jubilar) zufasst, wendet sich alles zum Guten und Erfolgreichen", unbillig ist's, von einer „Kunstgattung" zu sprechen, die er geschaffen hat u. s. w. Das alles ist aber noch zu entschuldigen, da es eine Feier des Mannes galt, der eine Art Berliner Specialitätenbühne schuf. Gehörte aber folgender Satz unbedingt in jenes Feuilleton: „seine weibliche Garde ist immer gleich reizend kostümiert, die Tricots sitzen täglich gleich prall, und die zierlichen Gewänder präsentieren sich bei der 100. Vorstellung so farbenfrisch, wie bei der ersten"? — Ich verwahre mich nachdrücklichst dagegen, Tugendbund-Anwandlungen zu haben, möchte aber doch das Tricot und dessen prallen Sitz aus ernsten Theaterberichten verbannt sehen; und jeder Theaterbericht soll doch ein ernster Kunstbericht sein.

Digitized by Google

die sich ja so gerne eine Grossmacht nennen hört, hat die Beruhigung, nicht an der Geschmacksverirrung des Publikums geholfen zu haben. Aber auch hier muss betont werden: solche Pseudo-Bühnen würden nicht bestehen können, wenn sie nicht eben vom Publikum so lebhaft unterstützt würden!

Ich glaube, im Vorstehenden genug Material zur Lösung der Frage, wo mit der Reform der Bühne zu beginnen sei, dargeboten zu haben. Greife man dieselbe baldigst am rechten Punkte an; denn das Theater ist nur ein Spiegel, welcher getreu das Bild desjenigen zurückgiebt, der ihn benutzt.

Digitized by Google

II.

Das sogenannte Volkstheater und die Wiederbelebung des Bürgerspiels in der Gegenwart.

Im Jahre des Heils 1883, in dem grossen Lutherjahre, begann das Treiben, und noch in der Gegenwart giebt es von Zeit zu Zeit reklamehafte Zeichen seines Weiterlebens von sich.

Die Entstehungsgeschichte der sogenannten Volksbühne, die ich von der wahren Volksbühne scharf unterschieden wissen möchte, hängt eng mit der 400jährigen Lutherfeier zusammen. Wenn man sich anfangs mit „historischen Aufzügen" begnügte, um Luthers Andenken zu feiern, so kam man doch bald dahinter, dass diese kostspieligen Mummereien, die stark an den Karneval erinnerten, ihren Zweck nur ungenügend erfüllten. Man sah wohl Tausende von mehr oder minder historisch getreuen Kostümen an sich vorbeiziehen, damit ist aber auch alles gesagt. Ein tieferer Eindruck konnte aus mehreren Gründen nicht zurückbleiben. Einmal bewegen sich solche Aufzüge zu schnell an dem Zuschauer vorüber, dann sind sie zu bunt, zu farbensatt und bewirken dadurch bei grösserer Zeitdauer eine Trunkenheit, eine Blendung des Auges, das zuletzt aufnahmeunfähig wird, endlich aber: was bieten historische Aufzüge dem Geiste? Direkt garnichts, der indirekte Weg der Rekonstruktion des darzustellenden Zeitgeistes aus den zur Schau getragenen Kostümen ist ein zu langer, als dass er in dem

Digitized by Google

Augenblick des trunkenen Schauens zurückgelegt werden könnte. Und doch ist nur dann ein bleibender Eindruck möglich, wenn der Geist in Thätigkeit getreten ist.

Man kam also bald dahinter, dass mit solcher historischen Aufzieherei dem Andenken Luthers nicht gedient sei und musste nach einem anderen Auskunftsmittel suchen, das auch den Geist zu fesseln vermochte. Ein solches war in dem Drama bald gefunden. Da aber die vorhandenen alten Lutherstücke von Klingemann, Werner u. a. sich als durchaus unzureichend für den gewünschten Zweck zeigten, überhaupt, wie das Experiment am „Berliner Theater" gelehrt hat, für die Gegenwart ganz ungeniessbar geworden sind, so trat an die Dichter der Jetztzeit die Aufgabe heran, ein zweckentsprechendes Festspiel zu schaffen.

Dass nun eine wahre Sündflut von Lutherspielen entstand, von denen eins das andere immer an Minderwert zu überbieten suchte, ist ja eine allbekannte Thatsache. Wer sich für diese immerhin interessante und lehrreiche Erscheinung in unserer Literatur interessiert, findet Erschöpfendes in meiner Schrift: „Die Lutherfestspiele; geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung derselben für die Bühne".[1]) Und leider ist die so plötzlich zu Tage getretene dramatische Quelle noch immer nicht versiegt, sondern wirft von Zeit zu Zeit noch jetzt die wässrigste Ware auf den Büchermarkt.

Wir brauchen uns glücklicherweise hier nicht mit diesen ebenso anspruchsvollen wie jämmerlichen Erzeugnissen zu beschäftigen, sondern richten unser Augenmerk auf diejenige Arbeit, welche berufen war und zunächst auch berufen schien, eine gewaltige Umwälzung in unserem ganzen Bühnenwesen zu bewirken.

Der bekannte dramatische Dichter Hans Herrig erhielt den Auftrag, für Worms, das eine würdige Lutherfeier plante, ein Drama zur Verherrlichung der Reformation und ihres Helden zu schreiben. Dieses Drama sollte von Wormser Bürgern dargestellt werden. Der

[1]) Wittenberg 1888, Verlag von R. Herrosé.

Digitized by Google

Umstand, dass kein Theater in jener Stadt war, zwang den Dichter, sich nach einem geeigneten Ort zur Darstellung seiner Dichtung umzusehen, und seine Wahl fiel auf die Kirche. Die enge Zusammengehörigkeit zwischen Kanzel und Bühne, von der so oft geredet worden war, sollte hier praktisch durchgeführt werden. Allerdings erhoben zunächst die „Frommen im Lande" ein grosses Geschrei über die „Entweihung" der heiligen Stätte; aber ihr Zetern verstummte allmählich, als ihnen nachgewiesen wurde, dass das Unternehmen ja einem kirchlichen Zweck diene, und dass das Schauspiel nur dahin zurückkehre, von wo es ausgegangen war.

Der Ort, an dem Herrig seine Festbühne zu errichten hatte, machte verschiedene Rücksichten erforderlich. Vor allem galt es, durch Vermeidung des grossen Bühnenapparates sofort einen Unterschied zwischen dieser Festbühne und der herkömmlichen Schaubühne herzustellen und so der Weihe der Stätte Rechnung zu tragen. Auch war von der tiefen Bühne Abstand zu nehmen und dafür die Scene mehr seitwärts zu verlängern. Diese Umstände liessen Herrig auf die Idee verfallen, die Bühne Shakespeares, welche ja schon Tieck und Immermann wiederzubeleben suchten, für seine Zwecke zu benutzen.

Man darf annehmen, dass Herrig diese Gelegenheit zur Erprobung der Shakespearebühne mit grosser Freude begrüsste; denn verschiedene Misserfolge mit seinen Dramen hatten ihn mit Groll gegen das moderne Theater erfüllt, das er nun mit dem wegwerfenden Namen „Luxustheater" belegte, da er behauptete, der Bühne sei die glänzende Ausstattung heute alles, das Dichterwerk dagegen nichts.

Die nähere Charakterisierung der Herrigschen Shakespearebühne kann ich an dieser Stelle füglich unterlassen; sie ist ja bis zum Ueberdruss bald hier bald dort im deutschen Vaterlande aufgebaut worden und hat bei dem leichtgläubigen Publikum auch fast uneingeschränkte Bewunderung gefunden, da all' diese Festaufführungen mit dem nötigen Bumbum! ins Werk gesetzt

Digitized by Google

wurden. Schon der Hinweis auf Shakespeare war ja geradezu vernichtend für jeden Versuch, kritisch an das Gebotene heranzutreten und brachte den Verwegenen, der dennoch die Achseln über diese Bühne zuckte, in Gefahr, zu den Vandalen gerechnet zu werden. Wer trotz all' der Herrig-Aufführungen noch nicht zu den Auserwählten gehörte, die neue alte Bühne ad oculus bewundert zu haben, der findet eine genaue Schilderung derselben in meiner vorerwähnten Schrift und möge mir freundlichst den Vandalismus zu Gute halten, mit dem ich dort diese ehrwürdige Ruine zerstört habe. Hier genügt es, anzudeuten, dass das zuvorkommende Publikum diese ganz nagelneue Erscheinung, welche durch den Modergeruch der Jahrhunderte nur um so interessanter gemacht wurde, sehr „stilvoll" fand, und damit war ja in unserer so „stilvollen" Zeit der Fortbestand der Herrigschen Shakespearebühne zunächst gesichert.

Wie bisher das Ausstattungsstück auf einigen Bühnen gehaust hatte, so begann nun der Puritanismus wahre Orgien zu feiern. Coulissen fort! Hintergrund fort! Ausstattungsgeräte möglichst fort! Phantasie herbei! Denke Dir unter einem gleichmässig braun drapierten kahlen Raum einen Kaisersaal! Denke Dir darunter einen Wald, eine Klosterzelle, eine Strasse, kurz alles was es giebt! Wer das nicht kann, ist ein beschränkter Kopf, der weit hinter den Zeitgenossen Shakespeares zurücksteht, deren Phantasie selbst Lessing rühmt. Wer glaubt denn heut noch an „bemalte Leinwand"! Fort damit, sie stört die Arbeit der Zauberin Phantasie, die viel natürlicher malt und zieht unsere Gedanken von dem Dichtwerke ab! Herrig geriet auf die Wege der — Bilderstürmer.[1])

[1]) Diese Gedanken entwickelte Herrig 1887 in seiner Schrift: „Luxustheater und Volksbühne". Acht Jahre früher (1879) schrieb derselbe Herr Herrig in seiner Broschüre „Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater" (Dresden, R. v. Grumbkow) wörtlich folgendes: „Die Gegner kommen indessen mit dem anderen Einwande, ein „Zuviel" an Ausstattung raube der Poesie ihre Wirkung. Auch dieser Ausspruch hat, wenigstens in seiner Allgemeinheit, wenig Sinn. Wir sahen, dass die Wirkung der Poesie im modernen Theater

Digitized by Google

Und da immer neuer Jubel ihm entgegenrauschte, und da sich mehrere Pastoren und einige Zeitungsredakteure fanden, die seinem Puritanismus Rauchopfer darbrachten, so war es ganz um ihn und seine Jünger geschehen. Vergeblich predigte die Geschichte an den Beispielen Tiecks und Immermanns, dass ein hochentwickelter Organismus nicht wieder auf seine Urform zurückschlagen kann und darf: das Heil des deutschen Dramas und der deutschen Bühne war gefunden. Zurück! zurück auf Shakespeare! schmetterten die Signale auf der ganzen Linie.

Wohl gab und giebt es schwere Schäden an unserer modernen Bühne, und es thut not, Abhilfe gegen dieselben zu schaffen. Aber einen Baum umzuhauen oder ihn seinem Schicksal zu überlassen, weil einige Aeste an demselben krank sind, das wäre doch wohl ein allzu gewissenloses, summarisches Verfahren. Dieses Verfahren schlug aber Herrig unserem modernen Theater gegenüber ein, und dadurch raubte er selbst seinem Wirken die Berechtigung, dadurch wurde seine und seiner Freunde energische Agitation für die Shakespearebühne zum Unheil für das Theater, oder vielmehr: es konnte zum Unheil werden. Unsere jetzige Bühne taugt nichts! dekretierte der moderne Reformator, sie ist unheilbar krank. Lassen wir sie also ruhig dahinsiechen und gründen eine

---

darauf beruhe, dass sie mit dem Scheine der Wirklichkeit vor uns trete. Die Frage also würde sein, wieweit man überhaupt den Schein der Wirklichkeit sich erstrecken lassen darf. Es ist dies eine ästhetische Frage, die sich keineswegs so leicht entscheiden lässt, wie die glauben, welche so kurzer Hand darüber aburteilen. Nur Eins lässt sich ohne Weiteres behaupten, dass nämlich dieser Schein die ganze Bühne erfüllen muss.“ Nachdem er nun darauf hinweist, dass man nicht auf Einzelheiten sein Auge lenken dürfe, sondern stets das Gesamtbild wirken lassen müsse, weil man sonst die Aufmerksamkeit zersplittere, fährt er fort: „Aber ist daran die Inscenierung schuld? der Umstand schuld, dass die Coulisse vortrefflich gemalt ist? dass jenes Möbel in die Umgebung passt und der Zeit entspricht, in welcher das Stück spielt? Unmöglich kann die Kunst sich von Dem Gesetze vorschreiben lassen, der ihr gegenüber einen falschen Standpunkt einnimmt, der sie nicht richtig geniessen will!“ (pg. 23 f.) Der Herr Hans Herrig von 1879 entwickelt hier ganz vernünftige Anschauungen, aber — — tempora mutantur!

Digitized by Google

neue Bühne, eine gesunde deutsche Volksbühne auf Shakespeares Schultern! — Und da die Reformer des Nomadenlebens müde geworden waren, begannen sie, neue Bühnenhäuser zu bauen, welche die Bühne des grossen Briten kopieren sollten. Worms und Münster am Stein erfreuen sich bereits solcher „Volkstheater", wie man diese neuen Bühnenhäuser bescheiden-anspruchsvoll taufte; dass aber irgend welch' wirklich reformatorisches Unternehmen von jenen Centralpunkten der Bühnenbeglückung ausgegangen sei, hat man noch nicht gehört, im Gegenteil ist die Geschichte z. B. der specifisch Herrigschen Bühne in Worms geradezu tragikomisch und enthält eine vernichtende Kritik der ganzen Reformbewegung, welche von jener Stelle ausging. Nachdem sie am 20. November 1889 als dekorationslose Bühne mit dem Herrigschen Normal-Volksstück: „Drei Jahrhunderte am Rhein" unter betäubendem Rühren der grössesten Reklametrommel eröffnet worden war, zeigte es sich bald, dass solche Experimente nur bei Feststimmung des Publikums möglich sind. Das Stück, welches beiläufig „nur" 13139 Mark für Garderobestücke verschlungen hatte — man sieht, wie billig solche Volksstücke werden! — musste Komödien wie „Die Pension Schöller" den Platz räumen, die Dekorationen traten wieder in ihr Recht, und jüngst empfahlen die Wormser Lokalblätter die Aufführung von — Operetten. Sic transit gloria mundi! Ob dem so glänzend abgefallenen Unternehmen in Wilhelm Henzen, dessen „heilige Elisabeth" kürzlich zur Aufführung angenommen wurde, ein Erretter erstehen wird? Dies bleibt abzuwarten! Billig wird die Rettung sicherlich nicht; denn die Kosten der Inscenierung des neuen Volksstückes werden die Kleinigkeit von 24000 Mark betragen, denen bei der geplanten 15maligen Aufführung eine Einnahme von höchstens 15000 Mark gegenübersteht, also ein Deficit von 9000 Mark. Solche Experimente darf sich eine „Luxusbühne" allerdings nicht oft leisten!

Glaubt etwa Herr Herrig, dass er allein um das Kranken der modernen Bühne wusste? Mit ihm klagten viele, aber diese gaben den Patienten nicht gleich auf,

Digitized by Google

sondern nahmen sich desselben liebevoll an; sie ermüdeten nicht, als nicht gleich Erfolge ihrer Bemühungen sichtbar wurden, sie sind noch heute nicht ermüdet und werden nicht ermüden, bis das Ziel erreicht ist. „Ein Mietling aber lässet die Schafe!“ —

Aber mitten in Herrigs Siegeslauf stellten sich nun doch einige Querköpfe, die ihm vorhielten, dass man Mumien kein neues Leben einhauchen könne. Er sah sich zur literarischen Begründung seines Unternehmens gezwungen, die er in seiner Schrift: „Luxustheater und Volksbühne“ (Berlin 1887, Verl. von Fr. Luckhardt) versuchte. Diese merkwürdig unklare Schrift sagt nun zwar jedem Gegner auf den Kopf zu, dass er kein Verständnis für Herrigs grosse Ideen habe, ist aber ganz und gar nicht geeignet, zu dem nach der Lektüre vielleicht gekommenen Verständnis auch die Ueberzeugung der Richtigkeit des Gesagten zu geben. Ja zum grossen Teil wirkt sie direkt komisch, so besonders durch das immerwährende Hinweisen auf Meister Richard Wagner. Mit diesem grossen Manne wird ein Unfehlbarkeitskult getrieben, an dem selbst der Papst sich genügen lassen würde; ich glaube sonst noch nirgendwo in der neueren Literatur einem solchen Autoritätsglauben begegnet zu sein. Was, um alles in der Welt, hat denn Wagner nur mit dem Herrigschen Puritanismus zu thun? Geradesoviel wie Lessing mit der Verherrlichung der dekorationslosen Bühne, die ihm dort mit hexenmeisterlicher Geschwindigkeit zugeschoben wird, nämlich nichts! Macht doch Wagner in seinem ausgezeichneten Buche „Oper und Drama“ Shakespeare direkt den Vorwurf, durch seinen Puritanismus den Ausstattungsluxus hervorgerufen zu haben. Klar und deutlich ist auf Seite 119 des genannten Wagnerschen Werkes zu lesen, dass er eine naturgetreue Darstellung auch der „umgebenden Scene“ für eine Notwendigkeit hält, die Shakespeare als eine solche noch nicht empfand! Unbegreiflich ist es mir deshalb stets gewesen, wie Herrig kaltblütig schreiben konnte: „Richard Wagner wollte im Schauspiel nichts von einem ausgebildeten Dekorationswesen wissen“ (pg. 57),

Digitized by Google

dann aber, eingedenk der grossartigen Ausstattungen, welche gerade Wagners musikalische Dramen beanspruchen, meint: „Opern ohne Coulissen aufzuführen, würden nun freilich auch wir für lächerlich halten". Das ist aber gerade im Wagnerschen Geiste ein Widerspruch, vor dem die klaren Ausführungen des Meisters ihn doch wohl genügend bewahrt haben müssten. Liegt doch ein nicht geringer Teil der reformatorischen Bedeutung Wagners darin, dass er das Kunstgenre des musikalischen Dramas fest begründete, dass bei ihm das Dramatische Zweck, das Musikalische aber nur ein Mittel des Ausdrucks wurde. Und da sollte man nun gerade sich auf Wagner berufen dürfen, wenn man den Lehrsatz aufstellt: für das Schauspiel Dekorationslosigkeit, für die Oper Coulissen!? — Ich muss gestehen, dass ich das unangenehme Gefühl habe, als sei hier mit der gewichtigen Autorität Wagners ein arger Missbrauch getrieben worden. Nirgends und an keiner Stelle der Arbeit Wagners über „Oper und Drama" kann ich auch nur ein Fünkchen Berechtigung finden, ihn zu den Gegnern der Dekoration beim Schauspiel zu rechnen. Es ist auch durchaus unrichtig, wenn Herrig behauptet, dass bei einer Oper der Eindruck der Musik, der Handlung und der dekorativen Vorgänge in Eins verschmelze, während beim Drama dem Zuschauer nur Eins möglich sei: entweder den Dichter zu beachten oder seine Aufmerksamkeit der Maschinerie zu schenken. Nur vollkommenste Unkenntnis der Naturwissenschaften, speciell der Psychologie, kann solche Lehren aussprechen. Ich will diesen Vorwurf kurz begründen.

Sowohl bei der zur Darstellung gebrachten Oper wie beim Schauspiel wirken Gehör- und Gesichtsnerven auf das Gehirn des Zuschauers. Es ist nun für die fortleitenden Nerven ganz gleichgiltig, ob sie Tonfolgen zu übertragen haben, welche am Umwandlungsorte als melodiös empfunden werden, oder solche, die man als gesprochene Worte erkennt: der Nerv selbst kennt nur Schwingungen. Aus Schwingungen setzen sich sowohl die Empfindungen des Gehörs als die des Gesichtes zu-

Digitized by Google

sammen, die wiederum als Erregungswellen aufzufassen sind, welche nach Fasern und Zellen eines entsprechenden centralen Plexus entsendet werden, in denen dann jene Anhäufung von Gefühlen entsteht, welche die Wahrnehmung eines Gegenstandes ausmacht. Erst die Gesamtwirkung der Einzelgefühle giebt ein Gesamtbild des Wahrzunehmenden.

Wie also die Gesamtwirkung all' derjenigen Faktoren, welche eine Oper ausmachen, im Gehirn eine einheitliche ist — was ja auch Herrig zugesteht — so ist sie es auch beim Drama; eine Specialisierung, eine Zersplitterung der Empfindungen tritt nur dann ein, wenn der Zuschauer durch besondere Anspannung des einen Organes nebst seiner Nervenleitungen ein Uebergewicht der betreffenden Empfindungen absichtlich herbeiführt. Dies ist aber beim Publikum gemeinhin nicht der Fall, weshalb auch die von Herrig so aussergewöhnlich schwer betonte Schädigung des Dichtwerkes durch gediegene Inscenierung eine rein imaginäre ist, die einzig in seiner und seiner Freunde Einbildung besteht. Wenn auch wirklich einmal ein Blick des Entzückens auf eine prächtige Landschaft, eine besonders reiche Zimmerausstattung fällt, was schadet das dem Drama? Ebensowenig wie ein kunstvoller Rahmen einem gediegenen Gemälde; es kann sogar förderlich für dasselbe sein. Ein Fürstensaal mit braundrapierten Wänden, Holzbänken und ebensolchen Schemeln reizt uns zum Widerspruch und zieht dadurch unendlich mehr von der Handlung ab, als der grösste Ausstattungsluxus dies zu thun vermag. Einen so grimmigen Kampf gegen die Ausstattung aber etwa im Hinblick auf die sinnlosen sog. Ausstattungsstücke zu beginnen, ist ebenfalls ungerechtfertigt. Bei diesen Stücken ist ja eben die Ausstattung Selbstzweck. Ein Kampf gegen diesen Auswuchs der neuzeitlichen Schaulust ist gar nicht nötig; die Thatsachen lehren ja zur Genüge, dass diese Einzelwirkung auf den Gesichtssinn nicht genügt, die Ansprüche des Publikums zu befriedigen; die Ausstattungsstücke sind im vollsten Niedergange begriffen und ziehen sich allmählich auf den Cirkus und ähnliche Institute zurück.

Digitized by Google

Ich kann hier mit der weiteren Zersetzung der vorstehend kritisierten Idee Herrigs um so eher schliessen; als ich die hier flüchtig erwähnten Punkte gründlich in meiner Schrift über die Lutherspiele beleuchtet habe; es handelte sich hier nur darum, einige neue Gesichtspunkte gegen Herrig zur Sprache zu bringen. Mein zusammenfassendes Urteil über die Dekorationslosigkeit der Herrigschen Bühne möge lauten: was für Shakespeare eine Notwendigkeit war, ist für uns keine Tugend! „Auf diese Bühne wieder zurückgreifen, heisst daher gewissermassen an diese Unbeholfenheit wieder anknüpfen" sagt Robert Prölss.[1]) Durch die Dekorationslosigkeit wird das Gegenteil von dem erzielt, was durch sie erreicht werden soll: die Phantasie wird in ihrem Fluge gelähmt! Nicht einmal der Einwurf, dass auf die von Herrig vorgeschlagene Weise bedeutende Ersparnisse an der Inscenierung zu machen seien, ist stichhaltig, wie meine Angaben auf S. 23 lehren; und wenn wirklich Ersparnisse gemacht würden, so wäre der Nachteil dieser Inscenierung, bestehend in mangelhafter Auffassung durch das Publikum, dem kleinen Vorteil gegenüber gar zu schwerwiegend, als dass er zur Einführung dieser Bühne reizen könnte.

Zwei Einwürfen muss ich hier noch begegnen, um die angeregte Frage zum Abschluss zu bringen. Zunächst wird es heissen: das Publikum stimmte aber doch einmütig der Neuerung Herrigs zu und ebenso ein grosser Teil der Kritik. Das mag schon sein, beweist aber nicht das Geringste für die Sache. Dass das kritiklose Publikum „am Guten und Schlechten gleich viel Geschmack findet", habe ich ja schon im vorigen Artikel erwähnt. Wenn dies schon im Allgemeinen so ist, darf uns diese Erscheinung in dem vorliegenden besonderen Falle ganz und gar nicht wundern. Da wirkten die verschiedensten Faktoren mit, um das Publikum gänzlich irre zu leiten. Zunächst war es der Anblick der völlig ungewohnten

---

[1]) „Das Deutsche Volkstheater", Dresden, F. Oehlmanns Verlag 1889 pg. 8.

Digitized by Google

Bühne, der die Massen geradezu verblüffte; dazu der Name Shakespeare, also die Berufung auf den ohnehin schon allmächtigen Autoritätsglauben, ferner das gelehrte Brimborium, welches die Veranstalter der Festspiele stets vorher über das bevorstehende „grosse Ereignis" zu machen beliebten, so dass der gesunde Verstand des Laien, wenn er überhaupt noch die Kraft zu einer Opposition in sich fühlte, beschämt bei Seite kroch und sich gestand: das ist Dir zu gelehrt, das verstehst Du nicht. Schweig also fein still mit Deinen Gedanken, sonst — blamierst Du Dich! Und ruheliebende Leute thaten nur gut daran; denn dass es ein böser Griff ins Wespennest war, wenn man in einem Orte, der eine Aufführung mit dekorationsloser Bühne plante, mit kritischen Bedenken zum Vorschein kam, das dürfte wohl kaum jemand gründlicher erfahren haben, als ich.

Endlich aber trat ja die dekorationslose Bühne zunächst nur als eine Ausnahme auf zum Zweck der Verherrlichung eines kirchlichen Festes. Als solch eine vereinzelte Ausnahme war sie noch nicht so schlimm, und die grossen Massen kümmerten sich wohl weniger um die Bühne als um das Spiel und besonders um die Spieler. Diesen galt die Zustimmung offenbar mehr, als der Shakespearebühne, die von den Meisten ohne Verständnis als kuriose Zugabe mitgenommen wurde.

Trotzdem nun auch die grosse Masse, über all' das merkwürdige Neue freudig erregt, — durfte man doch auch sogar hübsch mitsingen! — der Neuerung lebhaft zustimmte, habe ich doch auch Gelegenheit gehabt, unmittelbar nach solchen Aufführungen Leute zu sehen, welche sich weder für noch wider das Geschaute auszusprechen vermochten und dann auch manche, die mit eigentümlichem Lächeln den Kopf schüttelten. Ganz ungeteilt war die Zustimmung also nicht, und von Jahr zu Jahr ist seitdem die Opposition gegen die dekorationslose Bühne lauter und die Gleichgiltigkeit des Publikums gegen dieselbe grösser geworden.

Eine gar traurige Stellung nahm im Allgemeinen die Kritik der Shakespearebühne gegenüber ein. Einige Kri-

Digitized by Google

tiker mochten vielleicht aus innerer Ueberzeugung für dieselbe eintreten, die Mehrzahl aber stand unter dem Scepter des tyrannisierenden Publikums, das um so mehr die Unterstützung des Unternehmens forderte, als es ja selbst schauspielerte. Ein kleines Blatt, welches gewagt hätte, zu opponieren, wäre einfach ruiniert gewesen. Das ist lächerlich aber leider — wahr! So unterdrückten denn auch die Theaterreferenten ihre eigene Meinung — NB! wenn sie eine hatten! — und schrieben munter drauf los zum Lob und Preis des erschienenen Heils. Heute, nachdem der erste Rausch vorbei ist, klingt die Tonart schon etwas anders, und von mehr als 50 Rezensenten meines Buches, das ja eine völlige Verurteilung der Herrigschen Bestrebungen enthält, hat sich nur Einer gefunden, der noch bedingungsweise für den Reformator eintreten möchte!

Ein Mann der Praxis aber versuchte es, in etwas beschränkter Weise die Shakespearebühne heimisch bei uns zu machen: Freiherr von Perfall in München. Die Coulissen verbannte auch er, dafür aber lieferte er grossartige Hintergrundsprospekte, die meist aus Wandeldekorationen bestanden. Er war also weit entfernt von dem Puritanergeiste Herrigs. Ich kann nicht aus eigener Anschauung über die Perfallschen Experimente urteilen; nach dem aber, was ich darüber gelesen habe, verhielt sich Publikum und Kritik denselben gegenüber sehr lauwarm.[1]) Von den Wandeldekorationen muss ich sagen, dass dieselben in den meisten Fällen störend wirken. Hier tritt es allerdings ein, dass durch den fort-

[1]) In No. 71 der „Dresdener Ztg." vom 27. März 1891 tritt allerdings Herr Ludw. Hartmann sehr warm für die Perfallbühne ein und bedauert, dass dieselbe nirgends Nachahmung gefunden habe. Aber bereits in Nr. 74 derselben Zeitung werden die Ansichten des Herrn Hartmann von Herrn Emil Drach, Kgl. Hofschauspieler in Dresden, in klarer und überzeugender Weise widerlegt. Es wäre sehr zu wünschen, dass in solchen Fragen die Künstler öfter mit ihrer Meinung in unzweideutiger Weise hervorträten, als dies bisher geschehen ist. Im Winter 1891 hat die Perfallbühne nun doch ihren Einzug in das Dresdener Residenz-Theater gehalten und auch Berlin wird bald damit beglückt werden.

Digitized by Google

währenden, wenn auch langsamen Wandel der Scenerie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem Gange der Handlung ab- und auf das Walten des Maschinenmeisters hingelenkt wird. Diese Ausnahme aber bestätigt nur die von mir verteidigte Regel.

Ich habe etwas lange bei der Charakterisierung des Aeusserlichen der Herrigschen Bühne und bei dessen Kritisierung verweilen müssen, einmal weil ich ja zeigen musste, wie die heilbringende „Volksbühne" aussehen sollte, dann aber, weil ich auseinandersetzen musste, warum sie nicht so aussehen darf. Ich komme nun auf den zweiten Punkt meines Themas, auf die Wiederbelebung des Bürgerspiels durch Herrig, zu sprechen.

Konsequenz muss man Herrig auf alle Fälle in seinen neueren Bemühungen um die Theaterreform zugestehen. Sein Schibboleth lautete kurz und bündig: Rückschritt auf der ganzen Linie, Rückschritt in allem! Wie er die Bühne auf Shakespeare zurückgeführt hatte, so griff er mit der Darstellungsweise der Dramen unmittelbar auf das Mittelalter zurück. Zunächst zwangen ihn auch hierzu die gegebenen Verhältnisse, dann aber erhob er wieder die Ausnahme zum reformatorischen Gesetz.

Das Lutherjubiläum sollte ein Volksfest sein. Das Volk hatte die historischen Aufzüge veranstaltet; als man nun mit dem Plane umging, an Stelle der Aufzüge Dramen treten zu lassen, wollte sich das Volk erst recht nicht bei Seite geschoben sehen. Es ist ja so schön, in historischem Kostüm von erhöhter Bühne herab seine Kunst als Mime von Bekannten, Freunden und Verwandten bewundern zu lassen, man fühlt sich so ganz als „Künstler", so hoch erhaben über alle im Zuschauerraum Sitzenden! Gott, und das bisschen Schauspielern! Wozu ist man denn schon dutzendmal auf der Liebhaberbühne, die ja im kleinsten Krähwinkel nicht fehlen darf, aufgetreten und hat die grossartigsten Komplimente über sein aussergewöhnliches schauspielerisches

Digitized by Google

Talent angehört! Also: das Lutherspiel wird von uns, vom Publikum selbst dargestellt!

Herrig war's zufrieden und mit ihm noch mancher andere, z. B. der Photograph des betreffenden (oder betroffenen!) Ortes, die Bierwirte — denn das viele Sprechen und Proben macht durstig! — und gewiss nicht zuletzt derjenige Schauspieler, dem die Regie und das Einüben übertragen worden war.

Ganz von selbst ergab sich für den Dichter hier ein Zurückgehen auf die Formen der mittelalterlichen Schauspiele, die ja auch von Schülern und Bürgern dargestellt wurden. Betrachten wir zunächst einmal kurz seinen Versuch der Wiederbelebung jener Form und dann die Art der Darstellung derselben.

Lose Bilder sind es, die Herrig in seinem Lutherspiel und auch in seinen „Drei Jahrhunderten am Rhein" an dem Beschauer vorüberziehen lässt, Einzelbilder, denen der Zusammenhang gänzlich fehlen würde, wenn dieser nicht durch Gewaltmittel hergestellt worden wäre. Dieses Gewaltmittel besteht in der Einführung zweier Personen, welche die Aufgabe haben, die Lücken in dem Geschichtlichen durch Vortrag auszufüllen. Der Eindruck, den diese beiden Personen — im Lutherspiel Ehrenherold und Ratsherr, in „Drei Jahrhunderte" der Fremde (mit dem „Bädeker"!) und der Rhein —[1]) auf den Theaterbesucher machen, ist ein beengender. Man lauscht da einem in Verse und Reime gebrachten Geschichtsvortrage, wie er langweiliger in keiner Schule gegeben werden kann. Und das soll nun dramatisches Leben sein! Lückenbüsser werden uns trotz der entwickelten dramatischen Technik der Gegenwart aufgebürdet, welche die naiven Dramatiker des 15. und 16. Jahrhunderts verwenden mussten, da sie noch keine bessere Aushilfe in ihrer noch in den ersten Windeln liegenden Kunst fanden. Man sehe sich doch einmal die Rolle an, welche die

[1]) Falckenheiner adoptiert diese beiden Gestalten für sein Kaiserfestspiel „Hohenstaufen und Hohenzollern" als Eckhard und Herold; es handelt sich also um Typen für die sog. Volksbühne.

Digitized by Google

„Ehrenherolde“ und „Argumentatores“ bei jenen alten Autoren spielen, ob sie sich nicht völlig mit jener der Herrigschen Notpuppe deckt! Was über diese beiden Auferstandenen von ihrem Auferwecker noch gesagt wird, ist eitel Schein! Neu ist ja die Bestimmung, dass diese beiden Personen den direkten Verkehr mit dem Publikum vermitteln sollen, dass die eine den Dichter, die andere die Stimme der Zuschauer zu vertreten hat, durchaus nicht. In der Praxis war dies auch ihre Aufgabe bei jenen alten Dichtern, wenn sie dies auch nicht klar aussprachen. Und dann ist es doch gewiss mehr als fraglich, ob eine solche ausgegrabene Neuerung dem Wesen des Dramas entspricht, so dass sie als massgebend für die Zukunft aufgestellt werden darf. Herrig selbst klagt über die Unterbrechung im Gange der dramatischen Handlung auf der neuzeitlichen Bühne, die durch den Dekorationswechsel bedingt wird und verwirft das häufige Niederlassen des Vorhanges. Dies ist in Wirklichkeit der einzige einigermassen beachtenswerte Grund, den er für die dekorationslose Bühne anführen darf, da auf ihr ja die Handlung ohne Unterbrechung fortschreiten kann. Und nun beraubt er sich selber dieses Vorteils durch jene entsetzlichen Zwischengespräche auf den Treppenwangen, die ungleich verdammenswerter sind, als die von ihm getadelten Unterbrechungen und die verwerfliche Zwischenaktsmusik, da sie von einem reformatorisch auftretenden Dramatiker als Norm aufgestellt und von anderen nachgeahmt werden.

Aber noch andere Dinge sind aus dem kindlichen Mittelalterdrama von Herrig übernommen und von seinen Anhängern weitergeführt. Zunächst zeichnen sich die modernen Volksdramen sämtlich durch Aermlichkeit und Lauheit der Handlung aus. An Stelle derselben tritt viel Deklamatorisches. Die auftretenden Personen machen zwar, gleich denen in den alten Dramen, viel Redensarten über dasjenige, was sie thun und thun wollen, aber von den Thaten selbst — kaum eine Spur. Dadurch gewinnen die Scenen die Bedeutung lebender Bilder mit gesprochener Erklärung, nie und nimmer aber die eines

Digitized by Google

lebensvollen Dramas, in welchem notgedrungen der Herzschlag der That selbst pulsieren muss. Dies aber schliesst eine grosse Gefahr für die Entwicklung des Dramas in sich. Ein Dramatiker hat, vielleicht weil es die zu berücksichtigenden Verhältnisse bedingten, die Kunstform des Dramas gänzlich ignoriert, er hat Beifall gefunden, und im Nu schiesst ein ganzes Feld dramatischen Unkrauts empor, bei dem die Abweichung zur Regel oder vielmehr zur willkürlichsten Regellosigkeit wird. Man schrieb nun „Dramen" nach einem sehr einfachen Rezept: nimm eine Anzahl historischer Personen, lege ihnen einige geschichtlich beglaubigte Reden in den Mund, verbinde die klaffenden Lücken durch einen versifizierten Vortrag, und das „Volksstück" ist fertig! Was ist seit Herrigs Auftreten in dieser Beziehung gesündigt worden! Die „Volksstücke" schossen gleich Pilzen aus dem Boden, aber ein einziger Blick zeigte, dass die bescheideneingebildeten Autoren auch nicht einen Schimmer von Beanlagung zur Dramatik besassen, ja dass sie nicht einmal die Bedeutung des Begriffes „Volksstück" erfasst hatten. Man sehe nur die Vorworte an; überall die verschämte Erklärung: den Massstab eines Dramas dürft Ihr allerdings nicht an mein Stück legen. Was wollt Ihr? Mein Werk ist ja nur ein Volksstück! —

So sehr man nun auch berechtigt ist, solche Autoren mitleidig zu belächeln, darf man sich doch nicht der Gefahr verschliessen, welche durch dieselben herbeigeführt werden kann. Kaum jemals ist der Büchermarkt mit einer solchen Hochflut vollständig wertlosen dramatischen Geschreibsels überschwemmt worden, wie gegenwärtig, und da die meisten derartigen Spiele sich als „Festspiele" gerieren und zur Feier irgend eines kirchlichen oder patriotischen Gedenktages noch dazu in Verbindung mit irgend einem mehr oder weniger wohlthätigen Zweck zur Aufführung kommen, so ist dem Eindringen des Mittelmässigen und Schlechten in die weitesten Volksschichten leider Thor und Thür geöffnet. Und das alles haben wir Herrigs Triumphen im Lutherjahre zu danken! Dass die ohnehin schon so grosse

Digitized by Google

Geschmacksverirrung des Publikums durch das Kultivieren solcher Ware nicht gehoben werden kann, liegt auf der Hand. Ich kann es dem Theaterbesucher wahrlich nicht verdenken, wenn er lieber ein französisches Ehebruchsdrama, in dem der Esprit Funken wirft, sieht, als sich von der ödesten Langweile in der vaterländischen Geschichte belehren zu lassen.

Hand in Hand mit diesem Mangel an dramatischem Leben geht die Scheu vor Verwendung grösserer Volksmassen, die Neigung, Mengen und Ansammlungen nur anzudeuten. Auch hier begegnen sich Herrig und seine Freunde mit den meisten Autoren des 16. Jahrhunderts. Volksmassen im Drama geschickt zu verwenden, erfordert einen bedeutenden Grad in der Entwicklung der Kunst, die das Drama des 16. Jahrhunderts noch nicht erreicht haben konnte und ferner in der Fähigkeit des dramatischen Könnens, welche den meisten modernen Reformern gänzlich mangelt. Es ist schwer, einer grossen Masse wirkliches Leben einzuhauchen, das sich auch auf andere Weise offenbart, als durch heftiges Gestikulieren und Ausstossen unartikulierter Laute. Blosse Andeutungen in dieser Richtung sind aber nicht viel mehr wert, als wenn ein Maler auf seinem Bilde einen grünen Klecks machen und dazu sagen würde: denkt Euch darunter einen Wald! Wenn aber das Reformdrama gleichzeitig die Bestimmung hat, ausschliesslich von dilettierenden Bürgern dargestellt zu werden, wie dies ja thatsächlich geschieht, so ist die möglichste Einschränkung solcher Volksscenen vom schauspielerischen Standpunkte allerdings durchaus notwendig; denn nichts ist schwieriger auf der Bühne darzustellen, als Volksscenen, das sehen wir täglich auf unseren grössten und besten Bühnen, die mit geschultem Personal arbeiten. Für Dilettanten ist dies im Allgemeinen — ich nehme die Oberammergauer Passionsspieler hier aus, bei ihnen liegen die Verhältnisse anders! — ganz unerreichbar!

Statt jener Volksmassen unter den Schauspielern setzen die neuen Bühnenreformer lieber die grössere Masse der Zuschauer dadurch in Aktion, dass diese

Digitized by Google

durch Absingen von Liedern mit in die Handlung eingreifen. Ich werde auf diese Eigentümlichkeit eingehend zu sprechen kommen, wenn ich in der nächsten Arbeit August Bungerts Bemühungen um die Volksbühne darlege. Hier nur kurz soviel, dass ich diesen Singsang der Zuschauermassen in jeder Beziehung als unkünstlerisch verwerfe.

Nachdem ich so die Form des von Herrig neu belebten Dramas kurz skizziert habe, muss ich noch die Art der Darstellung in den Kreis der Betrachtungen ziehen; denn auch hier wurde etwas Veraltetes neu erweckt.

Wir wissen, dass die Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts bei uns von Geistlichen, Schülern und Bürgern dargestellt wurden, weil wir keinen besonderen Schauspielerstand besassen. Dieser kam erst nach dem 30jährigen Kriege durch die englischen Komödianten ins Land.

Die Darstellung durch Bürger wurde nun auch von Herrig acceptiert, und man kann wohl behaupten, dass ein sehr bedeutender Prozentsatz der Erfolge seines Lutherspiels und der Erfolge anderer Bürgerspiele auf diesen Umstand zurückzuführen ist. Wie begründet nun Herrig dieses Rückgreifen? Scheinbar ganz klar und unwiderleglich. Mittelstädte können sich kein ständiges Theater halten, das kostet zuviel Geld, und das Publikum fehlt. Engagiert man geringere, also billigere schauspielerische Kräfte, so fühlt sich das Publikum, das bei der jetzt so bequemen Reisegelegenheit schon Besseres gesehen hat, enttäuscht und zieht sich ganz zurück. Es kann sich nur Mittelmässiges auf den Bühnen halten. Darum tritt nun das Volk, die Bürgerschaft, ein und wirkt unter einem wirklichen Künstler an der Volksbühne. Diese Volksbühne will aber kein ständiges Theater sein, sondern den Zuschauern nur im Gewande des Festes entgegentreten.

Soweit Herrig. Wie gesagt: das klingt sehr klar, zumal die Begründung des Bürgerspiels sich auf eine sehr richtige Behauptung stützt. Und doch ist das ganze Gebäude morsch und bricht zusammen, wenn man die beiden Teile dieser Ausführung mit einander vergleicht.

Digitized by Google

Das Volkstheater will also kein ständiges sein, dagegen wird das Luxustheater — nennen wir es einmal so nach Herrigs Vorgang — sofort als ständiges supponiert. Das liegt nun aber doch auf der Hand, dass sich ein ständiges Theater bezüglich seiner Kostspieligkeit nicht mit einer Bühne vergleichen lässt, die nur in Ausnahmefällen, zu festlichen Anlässen, in Thätigkeit tritt. Man lasse aber einmal beide probeweise gleichlange in Thätigkeit sein und berechne dann den Kostenpunkt. Das plus, welches dann das Luxustheater aufweisen wird, wird wohl zum grössten Teil aus Schauspielergagen bestehen, die bei der Volksbühne allerdings scheinbar nicht zu zahlen sind. Ich sage: scheinbar; denn die Zeit, welche von den gewerbetreibenden Bürgern zum Lernen und Ueben benutzt werden muss — und die ist erfahrungsmässig nicht gering! — die Ablenkung, welche sie durch die bevorstehende Spielerei von ihrem Berufe erfahren, die gemütlichen Kneipereien, welche sich an die Uebungen ganz selbstverständlich anschliessen, alle diese Faktoren repräsentieren auch ein Kapital, das allerdings nicht nachzurechnen ist, welches aber thatsächlich aufgeboten wird und kaum geringer sein dürfte, als das für das Luxustheater angewandte.

Ferner: mit den Leistungen von Durchschnittsschauspielern soll sich das Publikum unserer Mittelstädte also nicht mehr zufrieden geben, es verlangt nach den Sternen am Theaterhimmel. Das mag ja freilich der Fall in den besonders begünstigten Kreisen solcher Städte sein, also bei den „oberen Hundert", entschieden aber nicht bei dem Durchschnitt der Bevölkerung. Der Durchschnitt wird auch mit einer Durchschnittsleistung sich zufrieden geben; er sagt sich selbst, dass er die Sterne nicht für sich begehren kann. Ich möchte das sogar für ein Glück erklären; denn in diesem Falle kann er wenigstens nicht den so entwürdigenden Künstlersport treiben, wie dies in Grossstädten geschieht. Sein Enthusiasmus für seine Lieblinge — denn selbstverständlich hat auch er solche — wird sich immer in mässigen Grenzen bewegen, da er sehr wohl weiss, dass er nur einem Stern zweiter

Digitized by Google

oder dritter Grösse huldigt. Er wird in der Lage sein, sich weniger mit dem Künstler und mehr mit dem Kunstwerk beschäftigen zu können.

Da nun aber laut Herrig dem Bewohner einer Mittelstadt die Leistung eines Durchschnittskünstlers nicht mehr genügt, so sieht er einfach davon ab und geht selbst unter die Schauspieler. Das ist jedenfalls die einfachste Lösung der Angelegenheit; das ist wieder einmal das berühmte Ausschütten des Kindes mit dem Bade, dem wir bei Herrig auf Schritt und Tritt begegnen. Statt eines Durchschnittskünstlers — wohlverstanden fasse ich hierunter nur den wirklichen Künstler, der es aber nicht zum Virtuosen gebracht hat, sondern für den die Kunst die Hauptsache ist und nicht das besondere Hervortreten seines eigenen lieben Ich — stellt sich ein — Dilettant vor das unzufriedene Publikum, und das Resultat ist allseitiges Wohlgefallen. Thatsächlich aber sind die Leistungen selbst eines mittelmässigen Berufsschauspielers, wenn er es nur ernst nimmt, meist noch unvergleichlich viel besser, als die der talentvollsten Dilettanten. Und doch murrt das Publikum in dem einen Falle, während es thatsächlich den schauspielerisch ungenügenden Vorstellungen von Dilettanten begeistert zujauchzt, wie wir dies bei allen Festspielen gesehen haben. Woher nun diese Erscheinung? Merkt denn das Publikum nichts von den ungenügenden Leistungen, hören denn die feinen Ohren nicht die grausame Verunzierung des Dichtwerkes durch die unausbleibliche falsche Betonung oder das ebenso störende und gerade den Dilettanten verratende schwere Betonen gewisser Höhepunkte der Rede, durch welches dieselben uns fühlbar dick unterstrichen erscheinen? Sehen denn die kritischen Augen nicht die linkischen Bewegungen, die übermässig angewendete Gestikulation, die falschen Posen, die mit grossem Selbstbewusstsein ausgeführt werden und — last not least — die an den Schauspielerinnen so schwer getadelten, bei den Bürgerspielerinnen aber zur Regel werdenden koketten Blicke ins Parquet? Unmöglich kann dies alles übersehen werden; und doch der zustimmende Jubel?

Digitized by Google

In Klein- und Mittelstädten hat jeder Einwohner einen mehr oder weniger ausgedehnten Bekanntenkreis, ja ein grosser Teil der Einwohner ist direkt stadtbekannt und stadtbeliebt. Gerade solche Leute aber sind es, die von den Veranstaltern der Bürgerspiele in erster Linie zu Darstellern ausgewählt werden. Diese spielen nun vor einem Parquet von Bekannten, Freunden und Verwandten. Mein Gott, wer will wohl so ungezogen sein und einem sonst guten Kerl zu verstehen geben, dass er nebenbei nur ein schlechter Musikante sei! Welche Eltern sind nicht stolz darauf, ihr hübsches Töchterlein im schmucken Gretchenkostüm auf der Bühne herumhuschen zu sehen und klatschen demselben nicht mit allen Vettern und Basen frenetisch Beifall?[1]) Es ist ja viel zu bescheiden, das liebe Kind; wenn es nur wollte, so wäre es bei seinem Talent bald ein Stern, wie die X oder die Y. Der Freund ehrt den Freund, die Familie das auserwählte Glied, die ganze Stadt ihre aufopfernden, „talentvollen" Bürger, und — der durchschlagende Erfolg, der die Notwendigkeit, mindestens aber die Heilsamkeit der neuen Idee beweist, ist da!

Dass in der Grossstadt, in welcher sich die Bewohner fernstehen, der Erfolg solcher Bürgerspiele bisher gering war, dass das Publikum denselben direkt kühl entgegentrat, ist nicht etwa ein Beweis der Entartung der Grossstädter, wie man diese Thatsache auszulegen gesucht hat, sondern nur das Ergebnis des gegenseitigen Fremdseins. Beweis dafür: man besuche in der Grossstadt einen Verein, der eine Dilettantenbühne hat — derselbe Jubel, wie in der Kleinstadt, selbst bei erbärmlichen Leistungen; man besuche eine Studentenvorstellung — stürmische Demonstrationen der zuschauenden Kommilitonen für ihre agie-

---

[1]) Herr Dr. Max Chop sucht diese Thatsachen durch die Frage zu widerlegen, ob ich denn nicht die spitzen Zungen der Kleinstädter kenne. Gewiss kenne ich die; ich weiss aber gerade deshalb, dass spitze Zungen nur im Geheimen kritteln und stechen, dies heimliche Begeifern aber durch um so grösseren öffentlichen Beifall zu verstecken suchen. Die Leute klatschen mit Zungen und Händen, das Händeklatschen aber macht den Erfolg.

Digitized by Google

renden Kommilitonen, die auch nicht besser, wie gewöhnliche Dilettanten, spielen.

Nun aber frage ich: kann solch Dilettantenspiel dem Theater Nutzen bringen? Ein entschiedenes: Nein! muss die Antwort darauf sein, ja noch mehr: es muss behauptet und wird bewiesen werden, dass das jetzt grassierende Bürgerspiel für das ernste Theater eine schwere Schädigung ist.

Eine Mittelstadt, in welcher ein Bürgerschauspiel aufgeführt wurde, ist auf lange Zeit für das sogenannte Luxustheater vollständig verdorben. Nun, das ist ja gut, das ist's ja, was wir anstreben! werden die Reformer antworten. Schlimm, sehr schlimm! erwidere ich darauf; denn in diesem Falle sind unsere klassischen Dramen und unsere guten modernen Schauspiele für jene Stadt ebenfalls verloren, da dieselben nie und nimmer von Dilettanten zur Darstellung gebracht werden können. Die besseren Bürgerspiele sind stets für ihren besonderen Zweck zugeschnitten; die Dichter derselben haben stets Rücksicht auf das minimale Mass des Könnens ihrer Darsteller zu nehmen. Welcher Laie aber will es wagen, die Rolle eines Carlos, Hamlet, Faust, Nathan etc. etc. würdig darzustellen? — Der Dünkel, schauspielerisches Talent in grösserem Masse zu besitzen, der schon so häufig im Publikum vorhanden ist, wird nur noch mehr durch die Bürgerspiele, die im Grunde nichts anderes sind, als Liebhabertheater im Grossen, genährt; manch verfehltes Leben kann dadurch herbeigeführt werden, auf alle Fälle aber wird eine gewisse Geringschätzung des berufsmässigen Schauspielerstandes dadurch erzielt. Durch die ungerechtfertigten Schmeicheleien und den eingeheimsten Beifall berauscht, vergisst der Dilettant gar zu gern, wieviel Mühe ihm das Zustandebringen seiner für das Auge des Kunstverständigen höchst mangelhaften Leistung gemacht hat, und wegwerfend heisst es dann: nun, was ist es denn Grosses! Ein klein bisschen Routine, weiter nichts! —

Solche Bürgerspiele sind zugleich auch die Brutstätten der unleidigen Kunstquasselei. Es ist nicht wahr,

Digitized by Google

dass der Geschmack der darstellenden Dilettanten durch die Proben veredelt und geläutert wird; dazu bedarf es wahrlich mehr, sonst wäre es ja ein Kinderspiel, ein kunstverständiges Publikum zu erziehen. Nein, die geschwätzige Phrase mit ihrer unausstehlichen Wichtigthuerei und hohlköpfigen Allerweltsweisheit, die hernach auf der spiessbürgerlichen Bierbank sich zum Schrecken der wirklich Gebildeten bläht, wie ein Frosch, sie ist in Wahrheit die Frucht solcher Festaufführungen. Die Spieler sind meist für jedes wirkliche Kunstverständnis gänzlich verloren, sie wissen ja alles aus ihrem eignen Schauspielerleben viel besser! Nur die wirklich Gebildeten unter ihnen entziehen sich allmählich diesem unheilvollen Einfluss.

Die Wiederbelebung des Bürgerschauspiels! alltäglich las man vor einigen Jahren davon in den Zeitungen, und nach einer kleinen Ruhepause geht die Sache wieder von neuem an. Das Volk, dessen Eitelkeit man kitzelt, hat man für sich, und so kann man frisch an's Werk gehen, das Theaterleben in den Mittelstädten zu untergraben. Zwar hat die ganze Reformbestrebung an ihren Zentralstätten ein glänzendes Fiasko aufzuweisen, das hindert aber nicht, dass noch heut hin und her im Lande die Reformbühne mit allem Zubehör gepriesen und auch aufgeschlagen wird. Möchten sich doch in allen Orten, welche von dem Bühnenreformfieber erfasst werden, beherzte Männer finden, die unerschrocken den falschen Propheten entgegenzutreten und ihr Wirken in das klare, scharfe Licht der rücksichtslosen Kritik zu stellen bereit sind![1]) Sowohl im Hinblick auf die übertragene

---

[1]) Das ist freilich nicht so angenehm, wie sich's mancher wohl vorstellt. Nur ein Beispiel! Am 7. Dezember 1891 schrieb ich im „Zeitgeist" (No. 49) einen scharfen Artikel gegen „die Wiederbelebung des Bürgerschauspiels". In der „Märkischen Zeitung" warf sich deren Chefredakteur, Dr. jur. Max Chop, in einer galligen Entgegnung zum Anwalt der Bürgerspielerei auf. Da ich mich genötigt sah, einige Unrichtigkeiten und eine Unwahrheit in Herrn Chops Angriff richtig zu stellen und dies in sachlicher, höflicher und möglichst wenig gehässiger Weise that, erlangte ich zwar einen Abdruck meiner Entgegnung, wurde

Digitized by Google

Shakespearebühne als in Rücksicht auf die Wiedereinführung der Bürgerspiele rufe ich: was für Jahrhunderte gut war, in denen das Drama und die Schauspielkunst in den Windeln lag, das ist nicht auch nützlich für die Gegenwart!

---

aber in derselben Nummer der „Märkischen Zeitung“ von Herrn Dr. Chop derartig mit — gelinde gesagt — persönlichen Grobheiten derbster Art beworfen, dass ich es vorgezogen habe, den Kampf mit einem solchen Gegner, der in höflicher Zurückhaltung nichts als Schwäche erblickt, aufzugeben. Mag Herr Chop sich in dem Musik-Blättchen „Tagesfragen“, zu dem er nahe Beziehungen unterhält, im höheren Chor lobpreisen lassen (cf. No. 7, 1891: „Max Chop, ein zeitgenössischer Kritiker“, ein Artikel von $5^1/_2$ Seiten, den Herr Dr. Chop mir unaufgefordert nach seinem unerhört groben Angriff zusandte!! —), ich beneide ihn nicht um seine Feder, die es trotz des schneidigen Dualismus „spitz und grob“ nicht fertig gebracht hat, ihren Meister von dem Vorwurf, bewusst die Unwahrheit gesagt zu haben, zu reinigen, auch nicht entfernt zu erklären vermochte, warum ein so grosser Kritiker, wie Herr Chefredakteur Dr. jur. Max Chop, der berufene Wächter und Pfleger des Kunstgeschmacks seiner Neu-Ruppiner Mitbürger, binnen 100 Zeilen seiner Erwiderung sich bezüglich seiner Beurteilung des Kunstgeschmacks im Publikum zweimal direkt widersprach. „Und das ist es, was ihn über die Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiker hoch emporhebt“, schreibt in jenem Lobesartikel ein „Dr. H.“; er meint freilich nicht die hier herangezogenen Beispiele, sondern etwas anderes!

Digitized by Google

III.

Ein Dichterkomponist in seiner Beziehung zur sogenannten Volksbühne.

Von Worms ging die grosse Bewegung für Gründung einer „Volksbühne" aus, in Worms ist derselben ein Haus entstanden, das als ein Zentralpunkt für die ganze Bewegung betrachtet werden sollte. Das ist einfach folgerecht.

Vor 400 Jahren lebten Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen auf der Ebernburg. Man hat ihnen auf derselben ein Denkmal errichtet. Verschiedene Dichter fühlten sich ebenfalls bewogen, den beiden Helden der Reformation dramatische Denkmäler zu setzen — ob „aere perennius", dürfte zweifelhaft sein! — Einer unter diesen, der bekannte Dichterkomponist August Bungert, der seinem Drama die stolze Marke „opus 40" beigeben konnte, wählte die Form des Herrigschen Volksspieles. „Natürlich" musste er für sein Festspiel auch ein Festspielhaus haben, und das an Geldüberfluss leidende Publikum gab die Mittel zu dem „notwendigen" Bau willig her. So entstand das Bühnenhaus zu Münster am Stein, das durch das Festspiel „Hutten und Sickingen" feierlichst eingeweiht wurde. Da liegt es nun, dieses Denkmal Bungertscher Grösse, im Angesicht der Ebernburg; denn dies war „der einzige Ort", wo das Bühnenhaus naturgemäss entstehen durfte. Man muss nur hübsch folgerecht sein!

Dr. Otto Devrients Volksspiel „Gustav Adolf" ist im Sommer 1891 in Jena zur Darstellung gekommen.

Digitized by Google

Deutsches Volk, Du wirst doch dies Schauspiel nicht etwa in Jena, Berlin, Hamburg, Köln, Dresden oder sonst wo sehen wollen? Auf, öffne Deinen Geldbeutel und baue ein Festspielhaus bei Lützen! Es wäre nur folgerecht, wenn der Dichter dies fordern würde.

Aber, deutsches Volk, behalte noch etwas Geld zurück; denn Verfasser dieses könnte einmal auf die Idee kommen, irgend einen grossen deutschen Krieger oder Volksmann dramatisch zu verherrlichen und würde höchst entrüstet darüber sein, dies nicht in seinen eigenen vier Wänden in dem einzig und allein dazu geeigneten Orte Dingsda thun zu können!

Das ist die angenehme Perspektive, welche uns durch die lokalisierten und sesshaft werdenden Festspiele eröffnet wird. Durch die Verlegung des Festspielhauses von Münster am Stein „untergräbt man" nach Bungert, „die ideale Sache, deren Lebensbedingung gerade die möglichst ideale Durchführung ist, und diese ist durch die Wahl des Ortes vor allem bedingt" (pg. IV). Nur in Münster am Stein ist die Sache rentabel. Giebt das nicht zu denken? Haben es denn diese neuen Bürgerspiele so nötig, die Beeinflussung der Stimmung beim Zuschauer durch die Weihe eines hochgeschichtlichen Platzes zu fordern? —[1])

Doch das ist ja eine Privatangelegenheit derjenigen Leute, welche das Geld zu solchen Bauten hergaben. Ich wollte den Umstand nur kurz erwähnen, weil ich es merkwürdig finde, dass unsere Neuerer über die Existenz so vieler Bühnenhäuser klagen und dabei allerorten selbst neue Bühnenhäuser bauen, wodurch, beiläufig gesagt, die Reform auch ziemlich kostspielig wird.

Genug: Bungert hat sein Festspielhaus; von irgend einer künstlerischen That, die von demselben ausgegangen wäre, habe ich aber noch nichts gelesen. Doch

---

[1]) Im Herbst 1891 ist das Bungertsche „Festspiel" in Neu-Ruppin aufgeführt, jetzt wird die Aufführung desselben in Leipzig geplant und zwar auch von Dilettanten; ein interessantes Experiment! Aber wo bleibt die Bungertsche „Lebensbedingung"? —

Digitized by Google

das mag wohl in Zukunft kommen; der Anfang zur That ist mit dem Hause, in dem sie an's Licht treten soll, ja schon gemacht!

Einstweilen wollen wir uns einmal genauer mit dem beschäftigen, was Bungert Reformatorisches für das Drama geleistet hat. Er giebt seinem Festspiel[1]) ein dramaturgisches Vor- und Nachwort bei, das in mancher Beziehung ebenso beachtenswert ist, wie Herrigs Schrift über „Luxustheater und Volksbühne". In den allgemeinen Formen schliesst er sich seinem Vorgänger an; da er aber Musiker ist, so betont er auch den musikalischen Teil des Volksschauspieles schwerer, als Herrig, ja er sucht sogar eine ganz besondere Spielart, das Melodrama mit Instrumentalmusik, zu schaffen.

Schon Herrig hatte seinem Lutherspiel geistlichen Volksgesang beigegeben. Er sollte nach ihm „der ideale Ausdruck der Stimmung des Zuschauers sein, nicht aus der Handlung herausschallen, sondern möglichst darüber schweben" (pg. 76), sollte die „gleichsam zur selbstthätigen Mithandlung des Volkes gewordene Zwischenaktmusik" sein und dazu beitragen, durch das Festspiel „gleichsam eine künstlerische Spiegelung des evangelischen Gottesdienstes" zu erreichen (pg. 53).

Man kann, wie ich schon in meiner Schrift über die Lutherspiele zugestand, das Lautwerdenlassen der Stimmung des Zuschauers durch Gesang in dem Spezialfall des Lutherspiels vielleicht billigen, ganz besonders deshalb, weil Luther ja der Schöpfer des Gemeindegesanges ist. Im Allgemeinen aber ist ein solcher Versuch, der Stimmung der Zuschauer durch den Dichter selbst einen, wenn auch nur „idealen", Ausdruck zu verleihen, eine ganz verwerfliche Bevormundung des Publikums, gegen die entschieden Front gemacht werden muss, wenn sie zur Regel werden sollte.

Und Bungert erhebt sie zur Regel und zwar mit einer Begründung, wie sie drastischer garnicht ausge-

---

[1]) „Hutten und Sickingen". Ein dramatisches Festspiel für das deutsche Volk. Berlin 1888. Friedrich Luckhardt.

Digitized by Google

sprochen werden kann, die zugleich auch dem Gegner die Waffe in die Hand drückt, sie zu vernichten.

„Gelingt es dem Dichter", schreibt Bungert, „von Anfang an das Publikum, sagen wir das Volk zu fesseln, zu stimmen, hinzureissen, so wird es gerne im Verlauf der Handlung, ein Wort, wenn auch nicht mit dreinreden, so doch drein singen, und so hätten wir in gewissem Sinne gleichsam den Anklang des antiken Chors im Volke selbst."

Ich glaube kaum, dass diese Ansicht Bungerts mit den Erfahrungen der Psychologie übereinstimmt. Ein wirklich fesselndes Dichtwerk lässt das Publikum von Anfang bis zu Ende garnicht daran zu denken, mitzureden oder durch Singen mitzuwirken; es schlägt die Hörer eben, wie der Ausdruck ganz richtig besagt, in Fesseln, lässt sie ganz in dem Genuss des Kunstwerkes aufgehen und jede Einmischung durch die eigene Person als Störung empfinden. Einen wirklich kunstsinnigen Menschen, der mit jeder Fiber seines Geistes ein Drama von der Bühne aus auf sich wirken lässt, wird jeder Applaus, der den Darstellern auf offener Scene, ja sogar bei kürzeren Unterbrechungen, gespendet wird, unangenehm berühren. Er will mit seinen Gedanken und Empfindungen möglichst allein und in erhebender Ruhe sein, aus welcher er durch das Rufen und Klatschen aber plötzlich hässlich aufgeschreckt wird. Ebenso wird es ihm widerstreben, nach einem wirkungsvollen Auftritt die Gefühle und Gedanken, welche er in seiner tiefsten Seele hegt und bewegt, in Worte und Töne umzusetzen und so der Allgemeinheit sein geheimstes Fühlen anzuvertrauen. Er befindet sich durch die Macht der Kunst in einer eigentümlich weihevollen Stimmung. Wer ihm da zumutet, in einen allgemeinen Volksgesang mit einzufallen, der muss über den Eindruck, welchen ein solcher Gesang aus Hunderten von ungeschulten Kehlen in künstlerischer Hinsicht macht, doch sehr im Irrtum befangen sein. Dem begeisterten Kunstgeniesser wird es gehen wie einem, dem ein herrlicher Zaubergarten plötzlich durch einen Cyklon vernichtet wird. Er erwacht aus

Digitized by Google

seiner Illusion und wird gewahr: das, was er sah, war nicht Wirklichkeit, sondern Schein.

Aus diesen Gründen würde ich es im Interesse des wahren, höheren Kunstgenusses lebhaft bedauern, wenn auf gegnerischer Seite mit wirklichem Erfolg für Einführung des Allgemeingesanges im sog. „Volkstheater" gekämpft würde. Dass die Gegner sich darauf berufen werden, einem Bedürfnis der Hörer entgegenzukommen, spielt keine Rolle für mich. Das kunstentwöhnte Volk hat die Schwäche, seine Anwesenheit stets gerne bemerkbar zu machen und auch dort ein Wort mitzureden, wo es nur zu empfangen, aber nichts zu sagen hat. Man sollte diese Schwäche als Schwäche hinstellen, nicht aber derselben Rauchopfer bringen!

Nicht ganz so strenge möchte ich gegen die Anwendung des Chors auf der Bühne urteilen, doch gehen auch hier die Reformer offenbar viel zu weit. Dieselben lassen fast keine Scene verstreichen, ohne einen Sängerchor auf die Bühne gebracht zu haben. Solange nun solche Gesänge in den Rahmen der Handlung hineinpassen, solange sie sich durch den Ausbruch elementarer Begeisterung von handelnden Volksmassen erklären, sind sie zu gestatten und werden zur Belebung des Ganzen und zur Verleihung des Scheines echter Natur nicht wenig beitragen. Wenn aber urplötzlich Chöre in geordnetem Zuge auf der Bühne erscheinen und ein Lied absingen, um dann wieder zu verschwinden, Chöre, die an der Handlung vorher nicht teilgenommen haben und auch jetzt nicht an derselben beteiligt sind; wenn ferner solche Chöre fast in jeder Scene, in jedem Akt aber mindestens mehrmals auftauchen; wenn sie bald auf der Scene, bald hinter derselben, bald der Bühne gegenüber im Rücken der Zuschauer ihr Lied erschallen lassen: dann wird mit der Anwendung dieses Kunstmittels Missbrauch getrieben. Selbst der grösste Volkstheater-Enthusiast muss bei näherer Prüfung die Unnatur dieser häufigen Chorgesänge erkennen, eine Unnatur, welche dem Wesen der Bühne, die ein Spiegelbild des Lebens sein soll, vollständig entgegen ist. Wie

Digitized by Google

schwer das Drama selbst unter diesen unausgesetzten gesanglichen Unterbrechungen leidet, brauche ich wohl nur leise anzudeuten. Man quält sich ja förmlich, mit Gewalt den Gesang herbeizuführen. Wie oft hat man nun schon auf der Bühne in trefflichen Dramen Sterbescenen gesehen, ohne das Bedürfnis zu fühlen, über das eigene Lebensende sich in Reflexionen zu ergehen. Ich frage: welcher gesunde Mensch denkt wohl bei jeder Todesnachricht gleich an sich selbst? Bungert aber benutzt die Möglichkeit dieses Gedankens und erhebt ihn zur Notwendigkeit. Bei ihm besteht das ganze Auditorium aus grübelnden Hypochondern, die z. B. nach der Fieberscene Huttens in das „betrachtende Singen" von: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende" ausausbrechen. Nationale, patriotische Situationen, religiöse Auftritte, „genug, solche Vorgänge, die das Volk als Volk, als gemeinsam empfindendes Ganze ergreifen", werden mit Behagen zur Einschiebung von Chorgesängen, teils eines besonders zu diesem Zweck geschulten Chors (sogar Kinderchöre müssen herhalten!), teils von Massengesang, benutzt. Wenn solche Verirrungen nicht zu gefährlich für das Drama wären, weil sie auf eine Liebhaberei des Volkes sich gründen, so könnten sie nur unser Lächeln erregen. Ich könnte solche Beispiele, wie das vorstehende, zahlreich aus dem Bungertschen Drama anführen, würde aber durch das Einerlei nur ermüden. Kurz gesagt, ich kann durchaus nicht zugestehen, dass diese fortwährende Ablenkung der Gedanken des Hörers dazu beiträgt, die Erkenntnis der feingesponnenen psychologischen Fäden und deren Verfolgung in der Handlung des Dramas zu erleichtern und zu fördern.

Besonders merkwürdig aber kommt mir bei diesen Chorbemühungen die bei allen Reformern durchblickende Sehnsucht nach dem antiken Chor vor. Ich dächte doch, Schiller hätte in seiner „Braut von Messina" genügend bewiesen, dass für uns der Chor nicht passend ist. Im Grunde genommen haben wir ja auch einen Chor. Die gleichartige Masse — der Chor bestand übrigens selbst

Digitized by Google

im Altertum nicht immer aus gleichartigen Elementen, er wies z. B. Herrinnen und Dienerinnen auf — hat sich allmählich aufgelöst, um die anfangs so sehr beschränkte Zahl der Schauspieler — Aeschylos brauchte zwei, Sophokles drei — zu vermehren und so allmählich ein ganzes Ensemble zu schaffen. Der antike Chor hatte noch ganz andere Zwecke zu erfüllen, als einen idealen Zuschauerkreis darzustellen. Dieses pathetische Auf- und Abschreiten der Bungertschen Chöre nach und von der Bühne, das sich eng an die Emmeleia der antiken Tragödie anlehnt, mag ja zunächst auf die Masse der Zuschauer verblüffend grossartig wirken, als eine künstlerische Fortbildung der Mittel der neueren Dramaturgie kann ich dieses Zurückgehen auf eine der plumpsten Aeusserungen antiken Geschmacks nicht begrüssen.

Aber Bungert geht in seiner Eigenschaft als Musiker noch einen Schritt weiter. Er begnügt sich nicht mit dem Gesang, sondern lässt sogar häufig Instrumentalmusik in die Handlung eingreifen, weil „oft bloss einige Accorde im Orchester oder hinter der Scene geradezu von befreiender Wirkung auf den Zuschauer sind; oft können sie im anderen Falle Grässliches mildern" (pg. VIII). Er weist sogar direkt auf sein Ziel hin, auf die Schaffung des Melodramas mit Instrumentalmusik als zukünftiges Volksdrama und meint: „dass . . . durch Hinzutreten des Chores in jener oben angegebenen Weise oder durch Mitwirkung geringer instrumentaler Mittel, wenn sie vom Autor des Werkes, das Werk schaffend, erfunden sind und organisch mit demselben verbunden auftreten, noch eine grosse Anzahl neuer Wirkungen erzielt werden können, unterliegt keinem Zweifel" (pg. VIII).

Letzteres ist unbestreitbar, und ich bin gewiss der Letzte, der die souveräne Gewalt der Töne über die Gemütsstimmung des Menschen in Abrede stellt. Nur fragt es sich, ob es für die Entwicklung des Dramas heilsam sein wird, Poesie und Musik sich so ergänzen und in die Hände arbeiten zu lassen und die Musik hier zu einer ancilla artis poeticae zu erniedrigen; denn eine andere Rolle spielt sie bei Bungert nicht.

Digitized by Google

Poesie und Musik sind allerdings Schwesterkünste, die beide ihren Ursprung in dem Gemüte haben. Ihr schwesterliches Verhältnis zeigt sich deutlich, wenn sie beide vereint auftreten, um ein Ganzes zu bilden, wie im gesungenen Liede. Man verwechsele aber nicht das Lied mit den Musikzuthaten im Volksdrama nach Bungertschem Sinne. Im gesungenen Liede stehen sich beide Schwestern ebenbürtig zur Seite und bilden dadurch gleichsam ein neues Kunstwerk; im Bungertschen Volksdrama sind die Künste über- und untergeordnet, die eine Kunst wird von der anderen verbraucht. Wenn nun auch die beiden Künste Schwestern sind, die ihren Ursprung von einem gemeinsamen Stamm nachweisen können, so sind sie doch wieder an verschiedenen Stellen dieses Stammes entsprossen. Während die Poesie mehr dem grübelnden, meditierenden Gemüte angehört, ist die Musik das reine Kind des unbefangenen Gefühls, findet deshalb auch leichter Eingang in das Gefühlsleben.

Ich möchte die beiden Künste mit zwei anderen vergleichen: die Poesie mit der Malerei, die Musik mit der Plastik. Bei der Musik und Plastik steht alles gleichsam greifbar vor uns, während bei der Poesie und Malerei erst das grübelnde Gemüt, die Phantasie, zur Hilfe gerufen werden muss, um die gleiche Wirkung, wie die Schwesterkünste, auszuüben.

Ich halte es für eine Forderung und Aufgabe der Kunst, eine streng begrenzte Kunstgattung, wie das Drama[1]), auch nur durch Mittel auf das

[1]) Richard Wagner wendet sich auf pg. 111 seiner oft citierten Schrift allerdings gegen diejenigen modernen Aesthetiker, welche das Drama in die Kategorie einer Kunstart stellen, um es auf diese Weise von der Einmischung anderer Künste (z. B. Musik) freizuhalten. Ich kann ihm hierin nicht beistimmen, sondern halte an dem Wortdrama als Kunstart fest, weil sonst der Laune Thor und Thür geöffnet wird. Der „puritanische Hochmut", welchen er den Aesthetikern vorwirft, weil sie „der herrlich atmenden Musik den Eintritt versperren", ist wohl nur als ein Ausfluss seiner durch Kampf gereizten Stimmung anzusehen; denn es dürfte heut nur wenige geben, die nicht gern anerkennen, dass das Wagnersche Musikdrama eine herrliche Blüte der verschwisterten Künste ist. Wagner hat eben eine neue Kunstart geschaffen, die ebenfalls

Digitized by Google

Publikum wirken zu lassen, welche im Bereiche des eigenen Kunstarsenals liegen. Und wenn dies schwer ist, dann wird auch die Lösung dieser grossen Aufgabe um so lockender, der Preis um so köstlicher sein. Das Hineinziehen einer anderen Kunstgattung zur leichteren, bequemeren Lösung eines rein dramatischen Problems gleicht dem gewaltthätigen Durchhauen des gordischen Knotens, ist aber nie und nimmer als eine ernsthafte Lösung anzusehen!

Aus diesem Grunde halte ich auch das Melodrama mit Instrumentalbegleitung für ein unglückseliges Zwitterding, das trotz der Merkmale eines Dramas kein Drama, trotz der Anklänge an die Oper keine Oper ist: ein künstlerischer (oder künstlicher?) Schemen, der sich gelegentlich in sich selbst auflösen wird. Auch Richard Wagner verwirft das Melodrama „als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit" (pg. 112).

Vielleicht nimmt ein Verteidiger des Melodramas meinen vorigen Vergleich zwischen Poesie und Malerei auf der einen und Musik und Plastik auf der anderen Seite auf und sagt: wenn Malerei und Plastik sich in unseren modernen Panoramen zu einem einheitlichen, gediegenen Kunstwerk vereinigten, warum sollten dies Poesie und Musik im Melodrama nicht auch thun? Das Melodrama ist ein ideelles Panorama der Gefühle!

Sehr wohl! Doch dürfen wir nie die Aufgabe aus den Augen verlieren, welche die Panoramen sich gestellt haben: sie wollen in erster Linie instruktive Veranschaulichungsmittel sein; um geschichtlich wichtige Momente oder Punkte auf verhältnismässig kleinem Raume in plastischer Treue erscheinen zu lassen. Deshalb arbeiten sich die beiden Künste künstlich in die Hände, und um des angestrebten hohen Zieles willen drückt man über das Künstliche ein Auge zu und bemüht sich, nicht an die Kunstspielerei, welche mit den Panoramen

---

scharf umgrenzt ist. Dass die Wagnersche Verbindung beider Künste aber eine ganz andere ist, als diejenige, welche von den Aesthetikern bei unserem gebräuchlichen Wortdrama bekämpft wird, dürfte klar sein.

Digitized by Google

getrieben wird, zu denken. Wie ganz anders liegen doch die Verhältnisse beim Melodrama! Es will einzig und allein auf das Gefühl wirken und hat mit instruktiver Belehrung nicht das Geringste zu thun.

Der dramatischen Kunst ist mit diesem häufigen Eingreifen der Instrumentalmusik nicht allein nicht gedient: dem Dichtwerk wird sogar ein Schaden von grosser Bedeutung zugefügt. Angenommen, es ist dem Dichter in einer ergreifenden Scene gelungen, das Innerste des Zuhörers zu erschüttern und aufzurütteln, so dass sein Nervenleben ganz und gar im Banne des Dichtwerkes steht, dass er ganz in demselben aufgeht und nur noch Sinn für dasselbe hat, so wird eingreifende Musik ihm die Nervenerregung sänftigen und eine temperierte Stimmung herbeiführen, die ihn zwar nicht ganz abkühlt, aber die durch die Macht des Dichtergenius in ihm angehäufte seelische Elektricität, wenn ich mich so ausdrücken darf, verteilt. Die elementare, aufregende Gewalt der Dichtung ist durch die besänftigende Macht der Musik gebrochen. Der Zuschauer mag sich bei der eintretenden „lauwarmen" Stimmung behaglicher fühlen und der Musik danken, der Dichter wird ihr wenig Dank wissen; denn sie hat ihm den höchsten Triumph der dramatischen Poesie, das völlige Mitreissen des Hörers, durchkreuzt. Ein Werk mit fortwährenden Musikeinlagen wird daher einer leichtbewegten Wasserfläche gleichen, auf welcher ein Wellenberg stets die Höhe des anderen hat, nie aber einem mächtigen, sturmgepeitschten und vom Orkan durchwühlten Meere mit den schauerlich-prächtigen Wellengiganten. Ersterer Anblick schläfert bald ein, während letzterer in der Brust des Beobachters einen Sturm aller denkbaren Gefühle erzeugt und nachhaltig auf das Gemüt wirkt.

Und wie unnatürlich solche Musikeinlagen meist sind! Ein Beispiel. Im 5. Auftritt des 3. Aufzuges von Bungerts Spiel ist eine Zusammenkunft zwischen Hutten und seiner Mutter in fesselnder Weise geschildert. Die gute Frau möchte ihren feurigen Sohn gern in ihrer Weise glücklich sehen, muss aber, teils von Schmerz, teils von Stolz

Digitized by Google

erfüllt, erkennen, dass sie ihn „an die Menschheit verloren“ hat. Als beide sich nach einem kurzen, schmerzvollen Abschiede trennen, ruft die Mutter mit erhobenen Händen: „O Lorbeerkrone! O Dornenkrone!“ Statt nun diese wunderschöne Scene einzig durch sich selbst wirken zu lassen, fügt Bungert noch ein „kurzes Oboesolo hinter der Scene“ zur besseren Bearbeitung härterer Gemüter hinzu.

Noch ein anderes Beispiel! Als Hutten mit den Worten stirbt:

„Ich hielt die Fackel; ich hab's gewagt!
Das Dunkel weicht! Es tagt! Es tagt!“

fügt der Musiker als Anmerkung hinzu: „Leise Musik, Hornsolo mit gedämpfter Streichquartettbegleitung“ (V. Akt 4. Auftritt). Ich könnte solcher Beispiele noch mehr anführen, doch genügen diese vollkommen. Woher nimmt Bungert nur die künstlerische Berechtigung zu solchem unnatürlichen Beiwerk? —

Noch auf eine Gefahr möchte ich hinweisen. Heutigen Tages schreibt so mancher Dramen, der auch nicht den geringsten Beruf dazu hat. Wendet sich der Schriftsteller nun in der gewohnten Weise an das Publikum, so wird dasselbe bald den Stab über ein unbrauchbares, unwirksames Werk gebrochen haben. Da ist nun der Musiker, welcher gleichzeitig mit der Thalia kokettiert, besser daran. Wo ihn seine Fähigkeiten als Dramatiker im Stich lassen, wo er sieht, dass es ihm trotz besten Willens nicht gelingt, die Gemüter zu bewegen, greift er flugs zur Trompete, und nach Scheffel soll ja „Trompetenblasen nützen zu viel guten Dingen“. —

Ich will hiermit durchaus nicht sagen, dass dies bei Bungert der Fall ist; aber was bei dem reichbegabten Dichterkomponisten nicht geschah, das muss vielleicht bei einem weniger talentvollen Nachfolger zum rettenden Strohhalm werden. Die Musik würde dann also die Rolle einer Betrügerin spielen!

Nach allem Gesagten vermag ich durchaus kein anderes Urteil zu fällen, als: das von August Bungert

Digitized by Google

für die „Volksbühne“ empfohlene Melodrama mit Instrumentalmusik hat durchaus keine ebenbürtige Stellung neben dem reinen Kunstdrama und der Oper zu beanspruchen, sondern ist eine künstlerische Verirrung, die im Interesse der gedeihlichen Weiterentwicklung des Dramas entschieden bekämpft werden muss!

Im Vorstehenden habe ich das Charakteristische der Bungertschen Reformideen hervorgehoben. Was er sonst noch an Ideen vorträgt, deckt sich mehr oder weniger mit den Grundsätzen Herrigs, die schon im vorigen Artikel eingehender besprochen wurden, sie bedürfen also keiner besonderen Beleuchtung mehr.

Ein jeder der modernen Bühnenverbesserer hat so seine eigenen Liebhabereien, seine individuellen Capricen. Hans Herrig legt besonderes Gewicht auf den Mangel der Dekoration als vorzüglichstes Rettungsmittel für unser Theater und liebäugelt nebenher mit dem Chorgesang, während der Musiker Bungert vor allen Dingen der Musik eine heilsame Wirkung auf die Bühne zuschreibt und daneben, Herrig zuliebe, auch die dekorationslose Bühne lobpreist; der einzige Unterschied liegt in der stärkeren und schwächeren Betonung der gleichen Forderung. Sonst sind sie in allen Punkten einig.

Einigkeit macht stark! Wäre diese Einigkeit zum Heil für unsere Bühne, so müsste sie unterstützt werden. Aber die Stärke bringt dem Theater nur neue Gefahren, ohne die wirklich bestehenden Schäden zu heilen. Das grosse Publikum aber, welches sich keine Zeit lässt, tiefer in die Sache einzudringen, findet die Neuerungen ganz verständig, jauchzt denselben zu, unterstützt sie und arbeitet dadurch — noch dazu mit dem erhebenden Bewusstsein, ein gut Teil zur Gesundung der deutschen Bühne mit beigetragen zu haben — nur an dem gründlicheren Verfall dieses Volkserziehungs-Instituts. Zur Gesundung der kranken Bühne ist durchaus keine Umkehr nötig, wie sie von Bungert und Herrig gepredigt wird, sondern nur Einkehr und Besinnen auf sich selbst und auf ihre Aufgabe. Und was dem deutschen

Digitized by Google

Theaterpublikum notthut, sind wahrhaftig keine neuen Festspielhäuser in romantischer, von Sage und Geschichte umrankter Gegend, sondern nur gediegene Kunstkritiker mit deutschem Herzen und Gemüt, die den so vielfach verdorbenen Geschmack der Masse zu läutern und in die natürlichen Bahnen zu lenken verstehen.

Digitized by Google

IV.

Die Sprache in den sogenannten Volksstücken und Festspielen.

„Muttersprache, Mutterlaut,
Wie so wonnesam, so traut!“
Max v. Schenkendorf.

„Schlechte Poeten machen aus der Sprache ein Gefängnis, gerade wie schlechte Priester aus der Religion.“
Carmen Sylva.

In den vorhergehenden Arbeiten bin ich bemüht gewesen, nachzuweisen, dass unsere Reformer keine Dramatiker sind, und dass sie aus diesem Grunde ausser Stande waren, irgend eine dramatische That als Beweis für die Richtigkeit ihrer Bühnenideen anzuführen. Wir wollen nun einmal gänzlich von dem Spezialcharakter ihrer Werke als Dramen absehen und sie einzig als Erzeugnisse der allgemeinen Dichtkunst betrachten, um zu erkennen, ob sie überhaupt den Anspruch erheben können, als Dichtungen ernst genommen zu werden. Wir werden bei dieser Betrachtung besonders auf die Sprache und auf den Flug der Poesie zu achten haben, dem die klangvolle Sprache ihre Schwingen leihen soll. Von jedem Poeten muss man verlangen, dass er sein Instrument, die Sprache, vollkommen meistert, dass er jede Seelenstimmung in angemessener Weise zum Ausdruck zu bringen vermag; oder, wie Bungert sagt:

„Sein Schaffen ist ein Sprechen, ein Singen,
Seinem Denken giebt er Worteschwingen:
Es wird zum Lied! O schöner Lohn,
Dann bald zu hören aus Freundes Munde
Den Sang! Ringsum in weiter Runde
Klingt's tausendfach wieder, und offenbar
Ward der Welt sein Gedanke schön und wahr!“

Digitized by Google

Wie verhalten sich nun zu dieser Forderung unsere modernen Bühnenreformer?

Um nicht zu weitschweifig zu werden, greife ich nur diejenigen Werke aus der grossen Masse heraus, welche durch zahlreiche Aufführungen einen wirklichen Einfluss auf das poetische Gefühl des Volkes ausüben konnten. Mit der sprachlichen Betrachtung dieser „Dichtungen" bin ich bei dem unangenehmsten Teil meiner kritischen Arbeit angelangt; denn der Genius der deutschen Sprache sträubt sich energisch, demjenigen zuzuhören, was ihm von jenen Volksdichtern als „Deutsch" vorgetragen wird, und krampfhaft hält er sich vor dem rauhen Gepolter die Ohren zu.

Vor allem ist es die fast durchgehende Anwendung des echt „teutschen" Knittelverses, die uns auffallen muss. Da rasselt es stundenlang auf uns nieder nach der Art des schönen Verses:

„Hans Sachse war ein Schuh —
macher und Poet dazu!"

Unter der unausgesetzten Einwirkung dieser Knittelverse fühlt man sich derartig zerschlagen, als ob man auf einem Leiterwagen über den greulichsten Knüppeldamm geschleppt worden wäre. Einige Beispiele mögen hier folgen. Herrig lässt seinen Luther reden:

„Hast kein Geld für die Herren in Rom,
Hast kein Geld für Sankt Peters Dom,
Auch für den Kardinal von Mainz,
Lieber Bursche, da hast Du keins!
O Gott, mein Gott! man treibt's zu schlimm!
Heiss in der Brust steigt mir der Grimm!
Dazu soll ich noch länger schweigen,
Weil ich ein schwacher, einzelner Mann?
Hätte Christ eine Seele eigen, (!)
Wenn Jeder sich so feig besann?
Da wär' kein Märtyrer gestorben,
Die Welt im Heidentum verdorben!"

Oder an einer anderen Stelle:

„Welch Ding ist es doch um die Welt,
Wie sie den Leuten das Maul aufhält,
Dass bald dahin ist ihr Vertrauen,

Digitized by Google

Dieweil sie nur auf das hinschauen,
Was prächtig und gewaltig ist!
Mach' ich es so zu dieser Frist,
Dass ich die Augen dahin wende,
So ist's mit meiner Kraft zu Ende.
Steh' Du denn, Herr, mein Gott, mir bei,
Dass nicht Vernunft mein' Weisheit sei!
Herr, sterben kannst Du nimmerdar,
So mache Dich denn offenbar!
Wenn Du nicht wärest meine Stärk,
Griff ich wohl nimmer an dies Werk,
Und weil durch Dich ich dazu kam,
Will gern ich sterben als ein Lamm,
Und würde mir der Leib zerrissen,
Unbezwungen bleibt mein Gewissen.
So halt ich es in Deinem Namen,
Die Seele ist Dein für ewig. Amen."

In „Drei Jahrhunderte am Rhein" holpert er folgendes zusammen:

„Wenn er die Schwägerin nicht vergisst,
So kann ich ihn deshalb nicht schelten.
Wir können zusehen, ob ihr Recht wird gelten;
Leben in einer freien Stadt,
Die nicht für die Pfalz zu sorgen hat:
Man lebt am besten im kleinsten Kreis,
Wenn einer nur, was seine Pflicht ist, weiss.
Dort findet er ein stilles Glück;
Lebt wohl, zu den Meinen will ich zurück!"

Citate aus dem Falckenheinerschen Spiele „Hohenstaufen und Hohenzollern" mag ich bei dieser Gelegenheit erst garnicht bringen. Ein Unbefangener muss zugeben, dass es eine Tortur ist, mehrere Stunden solcher Knittelversreimerei geduldig lauschen zu müssen.

Hand in Hand mit diesem Polterton geht das Zerhacken und Zerstückeln der Gedanken und Sätze. Herrig schreibt z. B. mit Vorliebe Satzbildungen, wie die folgenden:

„Der Deutsche, so viel er auch Gutes schafft,
Ist doch in Manchem recht fehlerhaft
Und lässt sich, das bleibt unbestritten,
Durch böses Beispiel verderben die Sitten."

(„Drei Jahrhunderte")

Digitized by Google

oder:

„Doch fordert mein Doktorenstand,
Dass ich, was ich für wahr erkannt,
Das Licht, von dem das Herz mir voll,
Nicht unter den Scheffel stellen soll." („Luther")

Dass die an sich schon so schwerfällige Sprache Herrigs durch solche Satzbildungen an Schwung gewänne, lässt sich wohl schwerlich behaupten. Es fehlt jenen Reformern überhaupt im allgemeinen ein feineres Sprachgefühl. Das beweisen nicht allein diese zerhackten Sätze, das beweisen auch die groben Verstösse gegen das gewählte Metrum, besonders aber die oft geradezu unerhörten sprachlichen Härten und Unschönheiten. So spricht Falckenheiner, um auch diesen einmal das Wort nehmen zu lassen, von einem schlau ersonnenen Bund, der

„Zu langem Kampfe sich erdreiste,
Zu richten unser Reich zu Grund;"

an einer anderen Stelle sagt er von unserem jetzigen Kaiser:

„Noch ist Dir zu wirken nicht verwehrt
Mit ernster Arbeit, treuem Fleiss
Zu eig'ner Ehr' und Gottes Preis
Für aller Menschheit höchste Güter."

„Aller Menschheit"? Das ist Pleonasmus!

„Es will mir schier das Herz verbrennen,
Lernt so man seine Freunde kennen!"

wirkt auch nicht gerade schön, und direkt hässlich sind die Verse:

„Der Kaiser hielt's eh'r mit dem Franzmann,
Als mit dem treuen deutschen Landsmann."

Wer Ohren hat zu hören, der — schliesse dieselben! —

An dieser Stelle seien auch einige „grammatische Kleinigkeiten" aus Falckenheiners Kaiserspiel erwähnt. Der alte Rotbart spricht zu Heinrich dem Löwen u. a.:

„Als Kaiser muss dass Reich vor Schade
Ich wahren . ."

Digitized by Google

Ei, ei, alter Barbarossa, hast Du in Italien das Deutsch verlernt? Weniger will ich es dem alten Deutschverderber, dem Vater Blücher, übelnehmen, dass er Stein das Kompliment macht: „Ihr habt in Frieden die Klingen geschliffen", während er doch meint: im Frieden oder während des Friedens! Ich meine aber, dass die deutsche Grammatik auch für Festspiele ihre Giltigkeit hat. [1])

Schlimm, sehr schlimm sieht es mit dem metrischen Gefühl der genannten Dichter aus. Ich bin wahrlich in dieser Hinsicht kein Pedant und weiss sehr wohl aus eigener Erfahrung, dass der Poet zuweilen gerade im Interesse seines Kunstwerkes plötzlich auf einige Zeit von dem gewählten Metrum abgeht und damit bedeutende Wirkungen erzielen kann, ich heisse sogar in gewissen Fällen eine scheinbare Regellosigkeit im gebrauchten Versmasse gut, z. B. bei Schilderung besonders aufgeregter Scenen — Schlachten etc. —, gerade peinvoll aber berührt offenbares metrisches Unvermögen, wie dasselbe nur gar zu oft abschreckend in jenen Volksdramen zutage tritt.

In allen Dramen der Reformer ist der vierfüssige Iambus vorherrschend. Wenn man sich nun in dies Versmass hineingelesen oder gehört hat, so ist es eine höchst unangenehme Empfindung, der Wirkung einer schnellen Dissonanz vergleichbar, wenn dasselbe plötzlich ohne jeden Grund unterbrochen wird. Hier einige Beispiele.

„Denn Geist und Willen wird ja weit
In tiefer, stiller Einsamkeit.
Hier, umströmt von der Kinzig Silberband,
Wo sonst, das Inselschlösslein stand . . ." etc.

(Falckenheiner.)

„Dem Volk zum Trost, sich zum Verdruss.
Auf stieg Friedrich zur Lebenshöhe.
Umstrahlt von hellem Ruhmesglanz . . ."

(Falckenheiner.)

[1]) Ich citiere stets nach der 3. Aufl. von Falckenheiners Stück, nach der 3. Aufl. von Herrigs „Luther" und nach der 1. von „Drei Jahrhunderte am Rhein".

Digitized by Google

„Der Eigenwill ist unser inn'rer Erbfeind,
Hätt' jeder gern seinen besonderen Kaiser.
Dazu kommt noch der Stämme Eifersucht . . ."

(Falckenheiner.)

„Und würde mir der Leib zerrissen,
Unbezwungen bleibt mein Gewissen."

(Herrig „Luther".)

Das möge als Probe genügen; wer aus dem Vollen schöpfen will, darf die Wanderung über den poetischen Knüppeldamm jener Volksdichtungen nicht scheuen, er wird seine Sehnsucht nach metrischer Stolperei vollauf befriedigt finden.

Eine weitere Reform der Neuerer scheint es zu sein, dass sie der Poesie jegliche Mitwirkung an ihren „Schöpfungen" strengstens untersagen. Es wäre eigentlich schon richtiger, diese Behauptung durch Zusammenstellung derjenigen Scenen zu beweisen, welche noch einen Schimmer von Poesie enthalten. Da in diesem Falle aber nur Herrig zu Worte kommen würde, so muss ich darauf verzichten und statt dessen einige besonders unpoetische Stellen als abschreckende Beispiele hierher setzen. Der Löwenanteil gebührt unbedingt dem Falckenheinerschen Stück, das überhaupt jeder Poesie bar ist.

„Nie werd' ich raten, dass die Schlange
Deutschland an seinem Busen wärme.
's wird mir um Deutschlands Zukunft bange,
Gar oft ich mich darüber härme."

(Falckenheiner.)

„ . . . . . Da, siehe, trat
Umgeben von der Fürsten Kranz,
Der um des Kaiserthrones Glanz
In deutscher Treue sich geschart,
Der Erbe nach Hohenzollernart
Vor den Reichstag seines Volkes hin
Und sprach in festem, treuem Sinn
Sein Throngelübde."

(Falckenheiner.)

„Und als in kaiserlicher Pracht
Er dann die Nordlandsfahrt gemacht . . ."

(Falckenheiner.)

Digitized by Google

Bezüglich Herrigs verweise ich, um nicht zuviel Raum mit Verscitaten zu verschwenden, besonders auf die Geschichtslektionen der Ehrenholde, Ratsherrn und des Fremden.

Zuweilen aber hat diese Poesielosigkeit doch wenigstens noch ihre heitere Seite; denn die unfreiwillige Komik treibt häufig ihr Wesen oder Unwesen in den Spalten jener Dramen. Da lässt z. B. Falckenheiner den jungen Barbarossa im Selbstgespräch sagen:

„Hier will ich nun zu grossen Werken
In still umfriedet' liebem Raum
In Einsamkeit mich mächtig stärken."

Wer möchte diesem „Heimlichen" nicht von Herzen ein fröhliches „prosit!" zurufen? — Albrecht der Bär leistet sich den pathetischen Schwur:

„Doch davon, so wahr mir Gott helfe,
Das schwöre ich bei meinem Bart,
Davon mag Brandenburg nichts wissen!"

Da die Versicherung „so wahr Gott mir helfe!" augenscheinlich nicht eindrucksvoll genug ist, so kommt der höhere Schwur: „bei meinem Bart!" Ei, ei! — Nachdem Landgraf Ludwig gesagt hat:

„'s wird mir um Deutschlands Zukunft bange,
Gar oft ich mich darüber härme,"

antwortet Kaiser Rotbart sehr befriedigt:

„Ein mannhaft Wort, so klar und rein!"

Danach muss es wahrlich früher sehr leicht gewesen sein, mannhaft zu erscheinen. Komisch wirkt auch Herrigs Ausspruch:

„In der Hölle ist's wohl heiss, so heiss,
Wie keiner von uns beiden es weiss!"

Genug von dieser Blütenlese. Patriotische Phrasen und religiöse Exclamationen sind wahrlich ein schlechter Ersatz für die mangelnde Poesie und fehlende Gestaltungskraft.

Digitized by Google

Zum Schluss sei noch auf eine Eigentümlichkeit des Falckenheinerschen Stückes hingewiesen, die wohl einzig in ihrer Art ist, auf die zahlreichen Stellen im Text, an denen Altes mit Neuem verwoben worden ist. Nicht genug, dass zahlreiche patriotische Gesänge unserer wirklichen Dichter durch Chöre zum Vortrag kommen, — eine Eigenheit des Dichters Falckenheiner, für die wir ihm nicht genug danken können, da wir auf diese Weise doch etwas wirkliche Poesie zu hören bekommen! — der Dramatiker entlehnt an verschiedenen Stellen auch sonst noch ziemlich wörtlich von älteren Dichtern. Einmal sagt der Herold:

„Man hört noch oft im deutschen Reiche
Von dem gewalt'gen Schwabenstreiche,
Wobei zur Rechten und zur Linken
Ein halber Türk' vom Pferd thät sinken;"

dann wieder sagt Eckhard:

„Dieweil die alten Raben
Noch flogen immerdar,
So musst' er auch noch schlafen
Verzaubert hundert Jahr."

Der General Seydlitz antwortet dem alten Fritz u. a., dass seine Jungen

„Mit eisernen Besen das Schlachtfeld gekehrt"

haben, und endlich bringt der Herold noch ein ganzes Potpourri mit folgenden Worten:

„Das Volk stand auf, der Sturm brach los,
Wer legt die Hände da feig in den Schoss?
Der König rief und alle kamen,
Wer zählt die Völker, nennt die Namen!
Bald steht ganz Deutschland wie ein Mann,
Zum Kampfe zieht, wer kämpfen kann."

„Volksstücke" wollten die Reformer schreiben, Stücke für das deutsche Volk. Ich glaube in diesem Aufsatz genügend dargethan zu haben, was sie dem deutschen Volke boten. Das ist keine deutsche Poesie, das ist im günstigsten Falle dürre, gereimte Prosa, im ungünstigen

Digitized by Google

eine Versündigung an dem Wohllaut unserer herrlichen Sprache. Und das soll die rechte Nahrung für unser Volk sein? Bücher, die in solcher Sprache geschrieben wurden, bringen es zu zahlreichen Auflagen, Dramen in solchem Urteutonismus, dem nebenbei aber Mark und Kraft fehlt, werden allerorten vom Publikum dargestellt und von Publikum und Kritik als Kunstwerke angesehen, von denen eine bessere Zukunft für die deutsche Bühne zu erwarten sei! — Mit grimmigem Behagen las ich eben wieder einige Zeilen in Herrigs „Luther", in denen er selber, ohne es zu wollen, ein Urteil über die Sprache in den modernen Volksdramen fällt. Hier mögen sie zum Schluss einen Platz finden:

„S'ist wahr, gar Mancher spricht so bunt,
Man mag es kaum für deutsch noch halten,
Und welsch wohl kläng' es unsern Alten:
Der Satan nähm's nicht in den Mund."

Und dann fährt er fort:

„Ja, so ein Wort recht deutsch und stark,
Das geht uns gleich in Herz und Mark,
Wer damit weiss den Sinn zu zieren,
Der greift ganz anders an die Nieren."

Der alte Berlepsch, dem diese Worte in den Mund gelegt sind, war ein ehrlicher Mann: er hatte recht!

Digitized by Google

V.

„Es war einmal —."

Epilog zu den Oberammergauer Passionsspielen.

„Es war einmal"; mit diesen Worten beginnen die meisten der in ihrer Naivetät so herzerquickenden Märchen, mit diesen Worten will auch ich meine Betrachtung beginnen; denn dieselbe fängt mit einer Erinnerung an, die heute auch zur frommen Sage gerechnet werden muss.

„Es war einmal" ein kleines bescheidenes Gebirgsdörfchen, das im 17. Jahrhundert von der Pest gar arg bedrängt wurde. Um das Zürnen des Himmels zu besänftigen, kamen die geängstigten Gemeindeglieder zusammen und gelobten: „alle 10 Jahre die passions-Tragedi Zu Ehren dess bitteren Leyden und sterbens Jesu Christi Zu halten und zu Exhibieren". Solche Gelöbnisse waren damals nichts Seltenes; wir wissen, dass an vielen Gebirgsorten regelmässig wiederkehrende Spiele bestanden, deren Ursprung auf ähnliche Gelöbnisse zurückzuführen ist. Teilweise sind uns auch noch die Texte dieser Spiele erhalten geblieben. Die Ammergauer Chronik weiss über dies Gelöbnis auch noch zu melden, dass der Himmel durch dasselbe wirklich ein Einsehen hatte; denn seit jener Stunde starb in Oberammergau keiner mehr an der Pest.

Mit der ganzen Hingebungsfähigkeit eines naiv frommen Gemütes traten jene Dörfler an die Erfüllung ihres Gelöbnisses heran. Ein passender Text war bald durch die Verschmelzung des Augsburger Passionsspieles von

Digitized by Google

St. Ulrich und Afra und von Sebastian Wilds Passion durch geübte Mönchshand hergestellt, eine rohe Bühne, bei welcher die umgebende gewaltige Natur die wirksamste Dekoration abgab, aufgeschlagen, und die Darstellung konnte beginnen.

Da den Leuten von Ammergau durch ihre Thätigkeit als Bildschnitzer ein gut Theil Kunstgeschmack eigen war, so überragten auch bald ihre Leistungen durch künstlerische Abrundung, durch edlere Gruppierung der Bilder, welche sich vielfach an Darstellungen Dürers anlehnten, die unvollkommenen Darbietungen ihrer Rivalen. Die periodische Wiederkehr der Spiele veranlasste, dass das Interesse an denselben von Generation zu Generation lebendig erhalten wurde, ja zunahm und sich mit der Zeit derartig vertiefte, dass die einzelnen Darsteller mit ihren Rollen fest verwuchsen. Dabei blieb die patriarchalische Einfachheit in jeder Hinsicht gewahrt, der Geist der geschäftlichen Spekulation blieb dem einsamen Gebirgsdorf fern; einzig und allein die Erfüllung eines Gelübdes und die Freude am eigenen Wirken war die Triebfeder des Handelns.

Diese gemeinsam wirkenden Faktoren waren es, welche die Weiterexistenz des Spieles sicherten, als seine zahlreichen Nebenbuhler verboten wurden. Das Oberammergauer Passionsspiel durfte weiter wirken in seiner erhabenen Schlichtheit durch die Grösse seines Inhaltes und die Hingabe seiner Darsteller.

Es liegt nicht in meiner Absicht, hier eine ganze Geschichte des Oberammergauer Passionsspieles zu geben; man hat dieselbe im Laufe des Jahres 1890 wahrlich bis zum Ueberdruss in allen Zeitungen und zahllosen Einzelschriften über sich ergehen lassen müssen. Nur in grossen Zügen sei dargestellt, wie es gekommen ist, dass wir heute sagen müssen: „es war einmal!“

Der Ruhm des Passionsspieles von Oberammergau konnte auf die Dauer nicht auf die Umgegend beschränkt bleiben, er verbreitete sich durch Deutschland, durch Europa, über die Erde. Von fernher kamen nun Gäste in das einsame Dorf, und wie diese tiefe Eindrücke von

Digitized by Google

dort mit in ihre Heimat zurücknahmen, so hatten sie auch neue Anschauungen in jenen abgelegenen Erdenwinkel getragen. Die Oberammergauer schämten sich allmählich ihres veralteten Passionsspieles und fingen an, dasselbe etwas zu modernisieren. Die alte schwerfällige Form wurde durch eine zeitgemässere ersetzt, überlebte Bühnenfiguren wurden ausgemerzt, die Chöre umgestaltet, der dekorativen Seite des Spieles eine grössere, ja eine sehr grosse Aufmerksamkeit zugewendet. Es ist nicht zu leugnen, dass hierdurch das Spiel äusserlich in künstlerischer Hinsicht gewann, wohl aber ist es fraglich, ob hierin die Aufgabe des Spieles zu erblicken ist. Mag man den Text auch ummodeln, wie man will, mag man alle Technik, über welche die moderne Bühne verfügt, dem Spiele nutzbar machen: nie und nimmer wird das Ammergauer Passionsspiel ein wirkliches Kunstwerk werden! Sein ursprünglicher Wert aber geht in der modernen Uebergoldung vollständig verloren, es ist zu einer literarischen Rarität herabgesunken, welche die Kulturvölker alle zehn Jahre pflichtschuldigst anzustaunen kommen. „Es war einmal!“ —

Solange das Passionsspiel dem naiven Sinn der Bergbewohner in Inhalt und Darstellungsmitteln angepasst war, war es jenem Dorfe ureigentümlich, und eine Nachahmung an einem anderen Orte schien ausgeschlossen; seit aber echte Theaterluft auf der Ammergauer Bühne zu wehen begonnen hat, ist die Passionsaufführung ihrer eigentümlichen Individualität zum Teil entkleidet, und es hat für uns durchaus nichts Widersinniges mehr, dass neuerdings in Paris ein Konsortium zusammentreten will, um die Ammergauer Passion in der Hauptstadt Frankreichs zur Darstellung zu bringen.

Was hat nun jenes Pariser Konsortium auf den eben gekennzeichneten Gedanken gebracht? Die Aussicht auf reichen Gewinn. Die Aussicht auf reichen Gewinn ist es auch gewesen, welche die Oberammergauer bestimmte, ihr Passionsspiel von Jahrzehnt zu Jahrzehnt dem modernen Geschmack mundgerechter zu machen, es auf den Fremdenzufluss zuzuschneiden. Und je ungeheurer dieser

Digitized by Google

zunahm, desto grösser wurden auch die geforderten Eintrittspreise, so dass in der letzten Spielperiode die teuersten Plätze 10 Mark kosteten, also Berliner hohe Opernpreise! Die guten Ammergauer haben im Laufe der Jahre ganz vorzüglich rechnen gelernt. Einige Gastwirtschaften hatten sie für die kurze Spielperiode um 15000 Mark verpachtet, der Photograph, welcher sich um das Recht der alleinigen Bilderanfertigung beworben hatte, musste für die Zuerkennung dieses Monopols 35000 Mark zahlen, und jedem Besucher der Passionsspiele darf man als Mahnung mit auf den Weg geben: Thu' brav Geld in Deinen Beutel! Wenn auch nicht überall so enorme Preise gefordert werden, wie im „Hillern-Schlösschen", Preise, die für einen gewöhnlichen Sterblichen überhaupt nicht mehr zu erschwingen sind, so wissen doch auch die braven Schnitzer heute den Wert des glänzenden Metalles zu schätzen. Dass sie mit ihrem Spiel auf ihre Rechnung kommen, beweisen die Zahlen. Die Einnahme der letzten immerhin doch nur kurzen Spielperiode an gelösten Eintrittskarten betrug nicht weniger als 668000 Mark. Und mehr als das Dreifache dieser Summe wird nebenher im Dorfe geblieben sein. Gewiss, solche Einnahmen müssen ja unternehmende Geister zur Nachahmung anlocken. Aber gerade in diesen riesigen Einnahmen liegt auch das Kriterium für die Oberammergauer Passionsspiele: sie sind zu einem gewöhnlichen Geschäftsunternehmen geworden, wie solche an anderen Orten und in anderer Form schon zahllose bestehen. Nur sind sie in einer Beziehung raffinierter, ja geradezu verwerflich; denn nicht allein aus der Schaulust und der Begierde nach etwas Besonderem, sondern auch aus dem religiösen Gefühl eines Teiles der Zuschauer wird in berechnender Weise Gold gemünzt. Von Periode zu Periode werden verzweifeltere Anstrengungen zur Vergrösserung der Einnahmen gemacht; bis jetzt ist das Geschäftsunternehmen auch stets vom Glück begünstigt gewesen. Es dürfte aber einmal eine Zeit kommen, wo die Schaulust gesättigt ist und das religiöse Gefühl sich nicht mehr zu Geldspekulationen verwenden lassen

Digitized by Google

mag. Was dann? Wer schützt das Oberammergauer Passionsspiel in der Zukunft vor dem tückischen Feinde aller geschäftlicher Unternehmungen, vor dem Krach? — Und sollte dieser Krach einmal hereinbrechen, wird dann die deutsche Kunst das Zusammenbrechen des Passionsspieles zu beklagen haben? Nimmermehr! Müssen wir doch schon jetzt im traurigen Märchenton sagen: „Es war einmal!“ —

Was hat die deutsche Bühne von den Oberammergauer Passionsspielen? Man muss sie lesen, diese begeisterten Schilderungen unserer Feuilletonisten und Tagebuchschreiber, um zu der Ueberzeugung zu gelangen: es giebt kein Heil fürs deutsche Theater, als nur in Ammergau! Aber wie denn? Man lasse doch einmal all die stimmungsvollen Schilderungen der Natur beiseite, sehe von dem Stoff des Spieles ab, was bleibt da übrig? Ein mimendes Schnitzervölkchen, das, durch jahrhundertelange Tradition geschult, für sein Passionsspiel lebt und webt, da es ihm Ansehen und Wohlstand bringt, ein in begrenzter Weise kunstsinniges Völkchen, das aus seiner Beschäftigung mit der Bildschnitzerei ein kunstverständiges Auge erworben hat, mit dessen Hilfe es schöne Gruppen, malerischen Faltenwurf, kurz alles, was das Auge umspannt, zu arrangieren weiss, dessen Kunstfähigkeit aber über diese Grenze nicht hinausreicht. Von jedem mit nur einigem kritischen Sinn Begabten, wird das einschläfernde, ausdruckslose, monotone Sprechen der Agierenden hervorgehoben, das eben nur deshalb nicht direkt störend wirkt, weil die Tragik der Vorgänge auf der Bühne den Zuschauer über diesen Mangel hinwegsehen lässt. Nichts liegt mir ferner, als die Leistungen der Oberammergauer Passionsspieler verkleinern zu wollen, aber ich mag auch nicht zugeben, dass man sie mit denen unserer Bühnenkünstler auf gleiche Stufe oder gar noch höher stellt. Gewiss sind die Volksscenen auf der Ammergauer Bühne von grossartiger Schönheit; viel dazu trägt die günstige Einteilung der Bühne bei, welche direkt für solche Massenentfaltung gebaut ist. Hat aber nicht die wirkliche Bühnenkunst in den Aufführungen der

Digitized by Google

Meininger Mustergiltiges gerade hierin geleistet? Die deutsche Schauspielkunst braucht sich also nicht vor den bayrischen Schnitzern zu verbergen, wie phantastische Verehrer der letzteren behaupten. Ich sehe also nicht, dass von Ammergau das Heil für unsere Bühne kommen könnte; wohl aber fürchte ich von dem Passionsspiele eine drohende Gefahr, und diese Gefahr ist die Befestigung der Bürgerschauspiele. Ich habe bereits in den früheren Artikeln diese epidemische Krankheit genügend beleuchtet, so dass ich mich hier nur mit dem Verhältnis derselben zu den Ammergauer Passionsspielen zu beschäftigen brauche. Die Passionsspiele bringen Geld, heidenmässig viel Geld ein; warum, so wird nun von verschiedenen Korporationen kalkuliert, warum sollten Volksschauspiele, die an den konfessionellen oder an den patriotischen Sinn der Menge appellieren, nicht auch — wenn auch in beschränkterem Masse — das erwünschte Metall einbringen? Und nun wird im Interresse von Vereinskassen, Stiftungen etc. lustig drauf los gemimt, und selten ist, wie die Berichte beweisen, die Rechnung falsch gewesen. Solange man nun offen bekennt: wir spielen diese Stücke, die jetzt Mode sind, nur des Geldgewinnes wegen, das zu einem guten Zweck verwendet werden soll, dürfte kaum eine Gefahr für die Kunst erwachsen. Es trägt eben jeder sein Scherflein zu einem guten Zweck bei und sieht sich dafür als Gegenleistung ein langweiliges „Volksschauspiel" an. Diesen Fall dürfte man aber nicht oft finden. Gewöhnlich wird die Hauptsache mit einem Schleier überkleidet, und dieser Schleier nennt sich „Reform der Bühne", „Regeneration der Kunst durch das Volk", „Pflege des Patriotismus" u. s. w., wer kann all die hochtönenden Phrasen herzählen! Man beruft sich auf Richard Wagner, der das Aufhören des Schauspielerstandes als besondere Kaste als ein Ideal bezeichnete, an dessen Stelle künstlerische Genossenschaften zu treten hätten, denen sich nach Fähigkeit und Neigung die ganze bürgerliche Gesellschaft anschliessen könne. Und wagt man gar in ketzerischer Weise der bürgerlichen Gesellschaft jene von Wagner verlangte

Digitized by Google

„Fähigkeit" abzusprechen, so wird einfach auf die Oberammergauer Passionsspiele verwiesen, deren unbestrittener Erfolg doch sogar von gewöhnlichen Bauern errungen werde. Der Voreingenommenheit zu beweisen, dass, wenn zwei dasselbe thun, es doch nicht dasselbe ist, gehört in's Gebiet der Unmöglichkeit, ihr zu erklären, dass des Meisters Wort eben nur einen Idealzustand bezeichnet, der schwerlich jemals eintreten wird, ist aussichtslos; denn sofort wird entgegnet werden: „Heute ist diese Schrift vor euren Augen erfüllet!" Das Selbstbewusstsein solcher „Künstlerschar" ist eben garnicht hoch genug anzuschlagen. Wenn es nicht beängstigend wäre, so müsste es wahrlich die Lachlust reizen, zu sehen, wie die ausgesprochensten Dilettanten die Namen Shakespeare und Wagner auf ihre Fahnen schreiben und nun behaupten, sie wären mit ihrem unvollkommenen Dilettieren und ihrem vorsintflutlichen Puritanismus in bezug auf Dekoration die Erretter, Beschirmer und Erhalter der Kunst. Und die Kritiklosigkeit unserer meisten Kritiker trägt unendlich viel dazu bei, das Volk in diesem Glauben zu belassen. Wer wagt es, den Bewohnern einer Stadt, die sich in diesem Falle solidarisch erklären, in offener, ehrlicher Weise entgegenzutreten? Niemand mag sich gern unmöglich machen, und dies wäre die einzige Folge solchen Beginnens.

Und beiläufig will ich endlich hier noch einmal auf eine andere, ebenso grosse Gefahr hinweisen, welche mit dieser Bürgerschauspielerei verbunden ist, es ist dies die gründliche Verschlechterung des Repertoires. Man wirft unseren jungen Stürmern und Drängern, den sog. „Jungdeutschen", vor, dass sie die starren Fesseln der alten Kunstregeln auch im Drama zu durchbrechen wagen; ganz dasselbe muss man auch den Dichtern unserer sog. Volksschauspiele nachsagen. Während aber die Jungdeutschen sich ehrlich bemühen, andere Kunstprinzipien aufzustellen, welche zwar weniger klassisch, dafür aber dem Geiste der Gegenwart mehr angepasst sind, während ihre bei allem Schlackenreichtum zum Teil doch gediegenen Arbeiten ein zielbewusstes Streben für das

Digitized by Google

Fortschreiten der Kunst erkennen lassen, zeigt sich bei unseren durchaus impotenten sog. „Volksdichtern“ in ihren „Volksschauspielen“ die ödeste Langeweile eng verbunden mit einem gänzlichen Mangel an Verständnis für die Forderungen wahrer Kunst. Unfähigkeit, den strengen Regeln der alten Dramaturgie zu gehorchen, noch grössere Unfähigkeit, wirklich neue Bahnen in der dramatischen Kunst einzuschlagen, die Summe, welche sich aus der Addition beider Faktoren ergiebt, heisst: modernes Bürgerschauspiel!

Für die Aufführungen der Passionsspiele im 20. Jahrhundert werden in Oberammergau grossartige Neuerungen geplant; wir werden dann vor einer Bühne stehen, wie sie vollkommener kaum gedacht werden kann. Das Passionsspiel wird dasselbe sein, die Darsteller desselben werden auch im 20. Jahrhundert trotz der raffiniertesten Bühnenhilfsmittel keine Künstler, sondern in schauspielerischer Hinsicht nur kunstverständigere Dilettanten sein, von dem echten Oberammergauer Passionsspiel wird es aber mehr denn je heissen:

„Es war einmal!“

Digitized by Google

VI.

Das Repertoire der Gegenwart und das Volksschauspiel der Zukunft.

Es ist noch nicht allzulange her, dass die Deutschen aus dem Munde eines französischen Schriftstellers wegen der Gastfreundschaft, welche sie der Muse des französischen Dramas erweisen, ein glänzendes Lob erhielten. Adrian Wagnon schrieb in der Zeitschrift: „Revue Internationale" in einem Artikel über „Das französische Repertoire auf deutschen Bühnen" u. a.: „Deutschland zeigt sich wahrhaft gross, indem es die Kunst über die Kleinlichkeit der Eigenliebe und der Selbstsucht der Völker stellt. Zwischen Berlin, das seine Thore für das französische Lustspiel weit geöffnet hält, und Paris, das Meisterwerke wie „Tannhäuser" und „Lohengrin" auspfeift, nur weil sie deutschen Ursprungs sind, gereicht ein Vergleich der „Licht-Stadt", wie Viktor Hugo Paris taufte, nicht zur Ehre."

Diese Worte, so schmeichelhaft sie auch für uns klingen mögen, kennzeichnen dennoch einen krankhaften Zustand auf unseren Bühnen. Wir müssen unbedingt von einer französischen Invasion auf dramatischem Gebiete reden, die für das deutsche Repertoire ausserordentlich gefahrdrohend ist. Wir können doch keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, dass das sog. französische Sittenstück die meisten deutschen Privatbühnen vollständig beherrscht. Kaum hat ein bekannter französischer Dramatiker ein neues Werk fertig, so wird er von deutschen Bühnenleitern um Verleihung des Aufführungsrechtes überlaufen, ja es soll sogar vorkommen, dass das Aufführungsrecht von mehreren Dramen, die noch gar nicht geschrieben wurden, vorher erworben wird. Was eine Ausnahme sein sollte, wird Regel: eine fremde Nation,

Digitized by Google

deren Kunstwerke ein ganz spezifisch nationales Gepräge zeigen, wird für Deutschland tonangebend, und wollen die deutschen Dichter nicht zurückgedrängt werden, so sind sie gezwungen, sich mehr oder minder geschickt dem fremden Geiste anzupassen. Wo aber bleibt da die deutsche Kunst?

Es ist eine viel gebrauchte Phrase, die Kunst sei international. Die Wahrheit ist, dass die echte Kunst in ausgeprägtester Weise den Stempel der Volksseele zeigt. Solange der Charakter nicht international wird, solange wird es auch keine internationale Kunst geben. Mit billigen Phrasen wird die Wahrheit nie verhüllt werden. Die deutsche Bühne zeigt also in hervorragendem Masse einen undeutschen Geist, kann darum auch nicht den Anspruch erheben, ein nationales Kunstinstitut zu sein, wie sie sich zeitweilig gern nennt und nennen lässt.

Nichts liegt mir ferner, als Chauvinismus; ich habe durchaus nichts dagegen einzuwenden, wenn unsere Bühne die besten dramatischen Werke fremder Nationen gelegentlich zur Darstellung bringt, nur soll sie den fremden Geist nicht zum herrschenden machen.

Betrachten wir doch einmal den Geist, der das Repertoire unserer Bühnen erfüllt. Ich sehe hierbei gänzlich ab von den Bühnen, welche sich jedes Jahr von ihrem Hausdichter ein bis zwei „Zugstücke" schreiben lassen, die unweigerlich 100 bis 150mal über die Bretter gehen müssen, bevor sie abgesetzt werden, ich fasse nur die wirklich ernst zu nehmenden Theater in's Auge. Es ist unbestreitbar, dass in diesen das französische Sittenstück, das Ehebruchdrama, den Löwenanteil am Repertoire hat. Als Kuriosum muss besonders hervorgehoben werden, dass ein Theater in Berlin, welches sich Lessings Namen angeeignet hat, mit Vorliebe französische Sittendramen oder Stücke zur Aufführung bringt, welche fühlbar unter dem Einfluss derselben stehen.[1]) Es hat fast den

[1]) Es wird gut sein, sich gelegentlich einmal der Schlussstrophe im Eröffnungsprolog des „Lessing"-Theaters zu erinnern. Herr Dr. Oskar Blumenthal macht als Theaterdirektor folgendes Versprechen:

Digitized by Google

Anschein, als wenn ohne Ehebruch kein modernes Salonstück mehr möglich sei. Das Ehebruchsdrama gehört unbedingt auf die moderne Bühne, wie es überhaupt seit Aeschylos' und Sophokles' Zeiten noch niemals von der Bühne verschwunden ist, aber es soll nicht herrschend sein, soll den Geschmack nicht tyrannisieren. Dies aber thut es in der Gegenwart. Das Publikum, besonders die sog. „Gesellschaft", entrüstet sich öffentlich in höchst ungerechter Weise über diese Stücke. Wie aber sieht es in Wahrheit aus? Adrian Wagnon hat recht, wenn er die Stimmung in dem vollbesetzten Hause folgendermassen schildert: „Die Männer erwarten prickelnde Entdeckungen, die Damen brennen darauf, die neuen Anzüge zu bewundern, welche von den grossen Schauspielern aus Paris gebracht worden sind. Während der Vorstellung muss man die atemlose, fast peinliche Spannung verfolgen, mit welcher man der Verwickelung des französischen Werkes lauscht; man muss das schnell unterdrückte Lachen hören, das als Zeichen geheimer Zwerchfellerschütterung bei den heikelsten Stellen erschallt, die übrigens durch die Schauspieler und Uebersetzer schlecht genug hervorgehoben werden". Ja, es ist nun einmal eine nicht hinwegzuleugnende Thatsache, dass das sittenstrenge deutsche Publikum die Ehebruchstragödien für die Theaterdirektoren zu Kassenstücken macht.

Neben diesem übermässigen Hervordrängen des echtfranzösischen Elements auf der einen Seite, macht sich

---

„Was Du (Lessing) gelehrt in weisen Kunstgesetzen,
Wir wollens dauernd ins Gedächtnis ätzen!
Und wenn wir uns zu überheben wagen
Und lüstern geizen nach der Menge Gunst,
Bei Deinem Namen soll das Herz uns schlagen:
Zurück! zurück! zur keuschen, lautern Kunst!
So wollen wir in Deinem Geist uns einen
Zum treuen Dienst des Rechten und des Reinen."

Der Kunstweg, den das „Lessing"-Theater wandelte, führte von Lessings „Nathan" über „Cyprienne" zu Sardous Spektakelstück „Thermidor!" Das Sprichwort behält recht: „Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert". War Herr Dr. Blumenthal, der Schöpfer so vieler Stücke, die französischen Einfluss verraten, überhaupt der Mann, eine Bühne im Geiste Lessings leiten zu können?

Digitized by Google

auf der anderen wieder die gar zu starke Begünstigung des spezifisch brandenburgischen drückend bemerkbar. Der dramatische Dichter der brandenburgisch-preussischen Geschichte, Ernst von Wildenbruch, ist der Beherrscher des Schauspielhauses in Berlin. Seine von Jahr zu Jahr undramatischer werdenden Stücke verleihen dem Repertoire ein vorwiegend historisches Gepräge, das den bewegenden Interessen der Gegenwart abgelenkt ist. Rechnen wir nun noch die Pflege der Klassiker und die Lokalposse, die in jeder grösseren Stadt eifrige Förderung findet, hinzu, so haben wir ein ziemlich vollständiges Bild vom Theaterrepertoire der Gegenwart.

Ist dieses Repertoire nun derartig, dass es den berechtigten Forderungen, welche an eine Bühne zu stellen sind, genügen kann? Keineswegs! Zwischen dem historisch-patriotischen Lärmstück und dem prickelnden Sittendrama liegt ein weites Feld, welches von den dramatischen Dichtern bisher nur oberflächlich gestreift wurde, das aber unbedingt bebaut werden muss und dem rechten Pfadfinder auch reiche Ausbeute verspricht, dies Feld heisst: die soziale Frage! Sehr richtig schreibt Otto Neumann-Hofer: „Behandelt die grossen Fragen der neuen Zeit! Lasst endlich die guten alten deutschen Hausväter und Familienmütter in ihrem Grabe schlummern, da ihr sie doch nicht mehr zu neuem kräftigen Leben auferwecken könnt! Bemächtigt euch der neuen Menschen, welche vor euren Augen, die nicht sehen wollen, die Strasse des Lebens dahinkeuchen, welche vor euren Ohren, die nicht hören wollen, ihre markerschütternden Klagerufe ausstossen! Da sind Konflikte, Katastrophen, Peripetien — so viel und so mächtig ihr sie haben wollt! Dann werdet ihr die Herzen eurer Zuhörer im Sturm erobern, indem ihr sie erschüttert und läutert. Kurz — bemächtigt euch der sozialen Frage! —“

Versuche nach dieser Richtung sind schon mehrfach gemacht worden, zaghafte und energischere; die zaghaften hielten sich an das Oberflächliche, streiften nur flüchtig das Problem und waren darum für das Gedeihen der ganzen Gattung durchaus wertlos, wenn sie auch zum

Digitized by Google

Teil den Namen berühmter Autoren als Empfehlung an der Stirne trugen und vom Theaterpublikum beifällig aufgenommen wurden. Die energischen Versuche aber, vielfach von Neulingen auf dem dramatischen Gebiete ausgehend, die sich in mancher Hinsicht allerdings grobe Verstösse gegen den guten Geschmack zu schulden kommen liessen, wurden einfach niedergezischt oder von den Theaterdirektoren abgelehnt. Im ersteren Falle hiess es in den Zeitungen lakonisch: das Publikum lehnte das Stück ab! Das Publikum? Nein, nur die sog. Gesellschaft, die im Theater alles sehen will, nur nicht ihr eigenes Spiegelbild in ungeschmeichelter Wahrheit! Aber nicht auf die „Gesellschaft" soll das ideale Repertoire Rücksicht nehmen, sondern auf das Volk im allgemeinen, und dieses Volk hat ein Recht darauf, das warm, ja heiss pulsierende Leben der Gegenwart auf der Bühne zu sehen. Es ist unbillig, zu verlangen, dass es den vollständig fernliegenden Interessen einer vergangenen Zeitepoche Tag für Tag sein Ohr leihen soll, Interessen, die es zum Teil kaum noch begreift und auch gar nicht zu begreifen braucht. Der Gegenwart und Zukunft soll ein Volk leben, nicht aber der Vergangenheit, den Blick soll es vorwärts richten und nicht hinter sich. Letzteres zieht eine krankhafte Schwärmerei für die „gute alte Zeit" gross, die nicht allein völlig falsch, sondern auch für den Fortschritt hinderlich ist. Die Bühne ist die konfessionslose Kanzel für das gesamte Volk, auf ihr soll man allen Zeitströmungen Redefreiheit gönnen. Aber wie himmelweit sind wir doch hiervon entfernt! Alle Monate fast liest man von neuen Zensurverboten, weil irgend eine Stelle in einem Drama irgendwo missliebig vermerkt werden könnte. Bald ist's eine Staatsperson, die nicht glimpflich genug behandelt wurde, dann wieder hat der allgewaltige Klerus zuviel zu leiden, hier könnte die ecclesia militans in Gefahr geraten, dass ihr das zweite Beiwort „et triumphans" verloren ginge, dort machen sich sozialistische Ideen breit, die doch vor allem Volk geheim gehalten werden müssen, vor dem Volke, das zur selben Stunde unbehindert eine sozialdemokratische Massenversammlung be-

Digitized by Google

suchen könnte! Ja, es ist rührend, zu beobachten, wie sorgsam die Theaterzensur bestrebt ist, das soziale, nicht zu verwechseln mit dem sozialistischen Drama, zu unterdrücken, dem doch die Zukunft gehört! Es ist ein vergeblicher Kampf, in dem nach den Gesetzen der Entwickelung die Zensur zuletzt unterliegen muss. Zensur und „Gesellschaft" können schon heute nicht verhindern, dass der junge Zweig am Baume der Dramatik immer neue und kräftigere Triebe zeitigt, sie können nicht verhindern, dass in allen grösseren Städten Gesellschaften zusammentreten, welche die Aufführung der verpönten Stücke im geschlossenen Kreise in's Werk setzen, und schon strecken einige Theaterdirektoren vor den bedeutenderen Talenten der neuen dramatischen Richtung die Waffen.

Man billigt den Rednern im Parlament Redefreiheit und Straflosigkeit für ihre Reden zu und thut recht daran; wann wird man dasselbe Recht auch dem Dichter zugestehen? Es wird und muss noch eine Zeit kommen, in der man nicht bei jedem missliebigen Dichterwort nach der Polizei ruft, weil man glaubt, dass die Stützen von Staat und Gesellschaft wanken. Der Dichter steht höher als der Parlamentarier, er redet im Namen der Menschheit und nicht in dem einer eng umgrenzten Partei. Und ist die Polizei überhaupt in der Lage, ein Dichterwort zu hemmen? Dem Dichter kann sie einen Knebel in den Mund schieben, das einmal gesprochene Wort aber ist unvernichtbar.

Ich klagte im Anfang über die Einseitigkeit des Repertoires auf unseren Bühnen; ich würde in denselben Fehler verfallen, wenn ich dem sozialen Drama allein einen Platz auf der Bühne eingeräumt wissen wollte. Das Repertoire soll alle berechtigten Gattungen der dramatischen Muse umfassen, aber in dem richtigen Verhältnis, und diesem Verhältnis nach hat weder das historische noch das Sittendrama an der Spitze zu stehen, sondern das soziale. Dem Kampfe der Gegenwart und dem geheimnisvoll wallenden Nebel der nächsten Zukunft gehört der erste Platz auf der Bühne, daran mögen sich die übrigen Arbeiten unserer Klassiker sowie unserer neuen

Digitized by Google

Dichter reihen; das hohle Ausstattungsstück aber und das sinnlose Jubiläums-Zugstück mit eingelegten pikanten Kouplets sei aus dem echten Theater verbannt!

Indem ich das Repertoire der Zukunft andeutete, entschied ich mich auch schon über das Volksschauspiel der Zukunft. Es geht ein Zug durch die Gegenwart, der uns glauben machen will, das Volk bedürfe eines ganz anderen Kunstwerkes, als des überlieferten Dramas. Es ist eine ganz neue Literatur entstanden, welche den stolzen Namen „Volksschauspiel" beansprucht. Bewahre ein gütiges Schicksal das deutsche Volk vor dieser „Kunstgattung". Neben Herrigs „Luther" und desselben Dichters „Drei Jahrhunderte am Rhein" — das auf dem vorjährigen Mainzer Rosenmontagszuge als: „drei Jahrhunderte Langeweile am Rhein" figurierte —, neben Bungerts verunglücktem „Hutten und Sickingen" und Trümpelmanns ödestem aller öden Lutherspiele, präsentiert Paul Kaiser ein jämmerliches „dramatisches Festspiel für die Volksbühne" unter dem Titel: „Gustav Adolf", Hans Pöhnl bietet „Volksbühnenspiele" so kindischer Art, dass man sich um einige Jahrhunderte zurückversetzt glaubt, und Herr Trümpelmann glaubt die rechte Speise für das Volk gefunden zu haben, wenn er das Rinkartsche Lutherspiel aus dem Jahre 1617 (!) für die Bühne der Gegenwart etwas modernisiert und einrichtet. Neulich lief eine Notiz durch die Zeitungen, nach welcher der bekannte Lutherspieldichter Wilhelm Henzen eine „heilige Elisabeth" als Volksschauspiel für das Wormser Theater geschrieben haben soll. Ich habe hier nur auf die bedeutenderen Erscheinungen dieser trostlosen Literatur hingewiesen, die sich durch äusserliche Erfolge oder totale Misserfolge einen Ruf gemacht haben, die Zahl der sog. „Volksschauspiele" selbst ist Legion.

Auf die Eigenart dieser Volksschauspiele verlohnt es sich nicht genauer einzugehen. Grundsatz für alle ist: dem Volk dürfen nur geschichtliche Stoffe geboten werden, Voraussetzung: das Volk muss sich in Feststimmung befinden, Behauptung: Allah ist gross, und wir allein sind seine wahren Propheten und endlich der Be-

Digitized by Google

weis: ein Stück, an welches sich die Kritik nicht heranwagt und zu dessen Genuss allerdings „Feststimmung" sehr nötig ist.

Bedarf es nun solcher besonderen „Volksschauspiel"-Literatur, von der man sagen kann: sie taugt nicht für die sog. „Gesellschaft", also ist sie gut für's Volk? Sind wir überhaupt gezwungen, eine besondere dramatische Volksliteratur in's Leben zu rufen? Ich muss das ganz entschieden verneinen. „Es kommt darauf an, dass ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein", sagte Goethe gelegentlich, und wir können dies Wort in der Weise umändern, dass wir sagen: es kommt nur darauf an, dass ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, dann wird es auch wohl für die Allgemeinheit des Volkes passen. Gute und tüchtige Werke aber haben wir in der deutschen Literatur glücklicherweise noch in reicher Auswahl, von unseren Klassikern an bis auf die Autoren der neuesten Zeit. Haben denn etwa unsere Heroen Schiller, Goethe, Kleist, Lessing, hat etwa Shakespeare nicht für das Volk geschrieben, sondern für die „Gesellschaft"? Wenden sich nicht alle besseren Dramatiker der jüngeren und jüngsten Epoche an das Volk? Es ist wahrlich eine unerhörte Anmassung jener Wiedererwecker des Bürgerspieles, ihre für die Bühne unbrauchbaren Machwerke als einzig wahre Volksnahrung anzupreisen! Mit vollem Recht äussert sich Robert Prölss in seiner vortrefflichen Schrift: „Das Deutsche Volkstheater" (Dresden 1889, F. Oehlmanns Verlag) über das Volkstheater und Volksdrama: „Es bedarf (dazu) keiner neuen Form der Bühne, noch des Dramas. Es ist nur nötig, das Gute, welches die vorhandene Bühne, das vorhandene Drama darbietet, im Geiste der Kunst und der eigenen Zeit zu entwickeln. Denn jede Zeit hat ihr Recht, und wenn sie auch meist von diesem Recht einen einseitigen Gebrauch macht, dass es sich in ein Unrecht verkehrt, so liegt doch selbst dieser Einseitigkeit noch eine gewisse Berechtigung zu Grunde. In diesen Grund muss sich der wahre Volksdichter versenken, um das Wohl und Wehe

Digitized by Google

des Volks im Geiste der eigenen Zeit wahrhaft mitempfinden und erkennen zu können. Denn es ist ja nur immer das Volk seiner Zeit, an das er sich wendet, dessen Herz er bewegen und gewinnen, dessen Geist er erheitern und erheben soll. Und wenn auch im Menschen etwas ist, was durch alle Zeiten, wie für alle Individuen unveränderlich dasselbe ist und bleibt, so nimmt es doch von jeder Zeit, wie bei jeder Individualität eine besondere Farbe an, die in der Kunst nie etwas Gleichgiltiges, sondern weit eher das Entscheidende ist. Den Weg, den der wahre Volksdichter zu gehen hat, haben uns unsere grossen Dichter gezeigt. Er soll sie weder in der Form noch im Ausdruck nachahmen, er soll sich nur von ihrem Geiste anregen lassen, um mit derselben geistigen Gesundheit, Frische und Freiheit ihren Spuren zu folgen und gleich ihnen das Herz, das Gemüt, den Geist des heutigen Volkes und seines Lebens, Webens und Strebens zu ergründen und in wahrhaft künstlerischer Gestaltung Offenbarer derselben zu werden."

Man lasse davon ab, das Heil für die Bühne in der Vergangenheit zu suchen, man lasse davon ab, überlebte Dichtungen auf Kosten der modernen Dichtung zu protegieren und scheue sich nicht vor einem herzhaften Griff in das heisspulsierende Leben der Gegenwart. Es wird unmöglich sein mit den Schatten vergangener Jahrhunderte ein Repertoire zu schaffen, welches die lebende Generation, „das Volk", auf die Dauer fesselt; dem Bestehenden und Werdenden ist ein lebhafteres Interesse zugekehrt, als dem Vergangenen. Unleidlich aber ist der Dualismus, eine besondere Bühne für die „Gesellschaft" und eine besondere, mit geaichten Stücken versehene für „das Volk" zu schaffen. Ich kann hier nur noch einmal eindringlich wiederholen, was ich am Schluss meiner kritischen Studien über die Lutherfestspiele sagte: „Jede Bühne sei eine Volksbühne ihrem inneren Wesen nach! Es wäre ein beklagenswerter Irrtum, wenn man durch ein aufgezwungenes äusserliches Kleid den innerlichen Geist ersetzen wollte!"

Digitized by Google

Literatur.

Adler, Dr. Georg, „Die Sozialreform und das Theater". Berlin 1891. Walther & Apolant.

Berliner Tageblatt 1889 No. 8 (Theater, Kunst und Literatur).

——— „Ein neuer Versuch der Inscenierung" (1889 No. 180).

——— „Ueber den Versuch einer Shakespearebühne" (1889 No. 276).

Bungert, August, „Hutten und Sickingen. Ein dramatisches Festspiel für das deutsche Volk". Berlin 1888. Fr. Luckhardt.

Devrient, Eduard, „Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands". Leipzig 1849. Weber.

——— „Das Oberammergauer Passionsschauspiel". 3. Aufl. Leipzig 1880. Weber.

Drach, Emil, „Die Münchener Shakespeare-Bühne". (Dresdener Ztg. No. 74 vom 2. April 1891.)

Erdmann, Gustav Adolf, „Die Lutherfestspiele. Geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung derselben für die Bühne". Wittenberg 1888. R. Herrosé.

——— „August Bungerts Stellung zur Volksbühne und zum Volksdrama". (Unterhaltungsbeilage zur „Saalezeitung" vom 25. Nov. 1888 No. 47.)

——— „Die Wiederbelebung des Bürgerschauspiels". (Zeitgeist 1891 No. 49.)

——— „Ein neues Reformations-Festspiel und der Begriff „Volksstück". (Hallische Ztg. 1888 No. 257.)

Freytag, Gustav, „Die Technik des Dramas". 5. Aufl. Leipzig 1886. Hirzel.

Frey und Gollmer, „Bühnenreform und Volkstheater. Ein Rückschritt oder ein Fortschritt?" Kreuznach 1890. R. Schmithals.

Goldmann, Karl, „Die Sünden des Naturalismus". Berlin. Eckstein Nachf.

Digitized by Google

Hagmann, Dr. J. G., „Die englische Bühne zur Zeit der Königin Elisabeth". Hamburg 1889. Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G.

Hartmann, Ludwig, „Die Münchener Shakespearebühne". (Dresdener Zeitung No. 71 vom 27. März 1891.)

Herrig, Hans, „Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater". Dresden 1879. R. v. Grumbkow.

——— „Luxustheater und Volksbühne". Berlin 1887. Fr. Luckhardt.

Kaatz, Dr. Hugo, „Die Frage der Volksbühnen". Dresden u. Leipzig. Pierson.

Kawerau, Waldemar, „Kulturhistorische Skizzen". Halle. Niemeyer.

Köberle, Dr. Georg, „Das Drangsal der deutschen Schaubühne". Dresden u. Leipzig 1890. Engelhaupt.

Lindau, Paul, „Die Berliner Theater". (Berliner Tageblatt 1889 No. 99, 104, 108, 112, 123 u. 130.)

Maltzan, Freiherr Herm. von, „Volk und Schauspiel". Berlin 1888. Walther & Apolant.

——— „Die Errichtung deutscher Volksbühnen eine nationale Aufgabe". Berlin 1889. Walther & Apolant.

Opitz, Dr. R., „Das Theaterwesen der Griechen und Römer". Leipzig 1889. Verl. d. Litter. Jahresberichtes (A. Seemann).

Prölss, Rob., „Das Herzogl. Meiningische Hoftheater und die Bühnenreform". Erfurt. Fr. Bartholomäus.

——— „Das Deutsche Volkstheater; eine Frage der Zeit". Dresden 1889. Oehlmann.

Richter, Dr. Gustav, „Das Jenaer Lutherfestspiel". Jena 1889. Selbstverl. des Lutherfestspielvereins.

Schoen, Friedr., „Ein städtisches Volkstheater und Festhaus zu Worms". Worms 1887. Stern.

Wagner, Richard, „Oper und Drama". 2. Aufl. Leipzig 1869. Weber.

? „Theater und Kirche". Von einem Theologen. Bremen 1889. Heinsius Nachf.

Digitized by Google

Im Verlage von **Eduard Kentzel** in Berlin W. 57 sind erschienen von

Friedrich Dukmeyer:

Joseph und Arvid. Gedichte. Preis 1 M. 50 Pf.
Pietro Aretino. Drama. Preis 1 M. 50 Pf.
Spurius Carvilius Ruga. Drama. Preis 1 M. 50 Pf.
Tolstoi, Prophet oder Popanz? Preis 75 Pf.
Füchse mit brennenden Schwänzen. Preis 2 M.

Auszüge aus Besprechungen darüber:

Bayreuther Blätter 1891. (Füchse.) Diese heftigen und kräftigen Betrachtungen fahren in ihrer gar löblichen Jagd wohl etwas wild daher, doch werfen sie dabei nach rechts und links in die Philistergefilde manch' scharfe, leuchtende, treffende Blicke... Heil dir Füchslein!.. Gerade aus und mit Gott!

Blätter für litt. Unterhaltung 1889, Leipzig. „Aretino" rollt sich in einem beständigen Sturme und Drange der Vorgänge und gleichsam in fiebernder Bewegung ab. „Ruga" ist einfach, gerade und geschlossen in seinem Gange, würdig in Stoff und Haltung, und macht einen gediegenen Eindruck. (Feodor von Wehl.)

Deutsche Revue Febr. 1892, Breslau. Man empfängt in den „Füchsen" den entschiedenen Eindruck, daß der Verf. in edler Aufwallung eines redlichen deutschen Gemütes und mit dem unverkennbaren Zweck der Besserung vielfacher Mißstände im sozialen Leben geschrieben hat.... Wie schon oben gesagt, ist die Darstellung oft zu derb und zu schroff, sie ist aber anderseits auch reich an geistvollen Gedanken, treffenden Bildern und Vergleichungen und nützlichen Lehren... Wir möchten dieses eigentümliche Buch den aufmerksamen Beobachtern der Gegenwart zur Lektüre empfehlen.

Die Gegenwart 1891, Berlin. Des geistvollen Verfassers scharfe Polemik ist sehr fesselnd.

Die Gesellschaft 1890 u. 1892, München. In „Aretino" spricht eine gewisse Glut jugendlich ungestümer Leidenschaft an. „Ruga" verrät in der Stoffwahl ein kühnes Streben. In den Gedichten tritt befremdend und anmutend eine selbständige Persönlichkeit vor uns hin. — Das gedankenbunte Capriccio über Tolstoi enthält manche feine Bemerkung und liest sich lustig.

Kritische Revue aus Österreich 1892, Wien. (Füchse.) Die große Belesenheit des Verf. ist geeignet Bewunderung zu erregen. Die modernen Litteraten werden ihn für einen Verschwender erklären, denn mit demselben Material hätte ein Moderner eine Bibliothek geschrieben.

Digitized by Google

Konservatives Wochenblatt 2. Jan. 1892, Berlin. Der heißblütige Autor sendet seine „Füchse" bald hierhin, bald dorthin, mitten hinein in den dichtesten Haufen, so daß, wenn sie alle zündeten, der Erdkreis binnen kurzem in hellen Flammen stehen müßte... Nichtdestoweniger wäre es unbillig, dem mit reichem wissenschaftlichen Rüstzeug versehenen Verf. die Anerkennung zu versagen, daß er in Einzelfällen wohl ein scharfes, wohlbegründetes Urteil zu fällen, und was nicht weniger wert, ohne Rücksicht auf den Beifall oder das Murren der Menge nachdrücklich zu vertreten weiß. Dukmeyer gehört offenbar zu denen, die es vorziehen, abseit der großen Heerstraße sich selbst einen Weg zu bahnen. An sich ist das ja nicht zu tadeln, da viele Wege nach Rom führen und jeder neu eröffnete Pfad schließlich doch dem Allgemeinverkehr zu gute kommt.

Über „Ruga." Unser Autor überragt erheblich nicht wenige unter unseren modernen Dichtern an gedanklichem und sprachlichem Können.. Als Buchdrama mag es namentlich unserer heranwachsenden Jugend empfohlen sein; zur Erweiterung der Kenntnis des römischen Lebens, die sie im Gymnasium gewonnen hat oder noch gewinnt, wird die Lektüre der Dichtung ohne Zweifel beitragen.

Litterarischer Merkur 1889, Weimar. In den Gedichten herrscht eine leidenschaftliche, gewaltsame Empfindung. Es sind ergreifende Töne aus dem Leben und Empfinden eines jungen Russen. (Dr. M. Diez.) Die Dramen verraten ein ernstes Wollen. Die Sprache ist in beiden Stücken schön. (A. Schmid.)

Moderne Dichtung 1890, Brünn. D. bewegt sich in seinen Gedichten in eigentümlichen, eigenartigen Geleisen. Er bezeugt ein hochentwickelbares Talent und hat entschiedene Begabung. (R. Plöhn.) In der Gestalt des Aretiners ist dem Verf. eine gewisse wilde Dämonie gelungen. (E. Brausewetter.)

Moderne Kunst 1891, Berlin. „Joseph und Arvid" offenbart ein originelles dichterisches Talent. — Was D. gegen die in die „Kreutzersonate" niedergelegten Anschauungen vorbringt, ist ganz vortrefflich.

Neue Illustrierte Zeitung 1891, Wien. Der Verf., der sich bereits durch seine Schriften einen Namen gemacht, kargt nicht in seinen „Füchsen" mit guten Gedanken und weisen Lehren. Es herrscht sozusagen ein mystischer Optimismus in dem Buche. Schöner Schwung und flüssiger Stil zeichnen es aus.

Unsere Zeit 1891, Leipzig (Brockhaus). Die Schrift „Prophet oder Popanz" ist frisch und voll sprudelnder Einfälle geschrieben. (F. Lemmermayer in einem Essay über Tolstoi.)

Schweizerisches Familien-Wochenblatt 1891, Zürich. (Füchse.) Es ist ganz kostbar, wie der Autor Sudermann mit seiner „Ehre" abkapitelt.

Splitter 1892, Berlin. Die „Füchse" sind eine äußerst interessante Lektüre, ein brillant geschriebenes, geistig hervorragendes Buch.

Volksschule 1891, Leipzig. (Füchse.) In dem interessanten Buche geißelt der Verf. mit beißender Satire die Korruption auf den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens. Den Naturalismus führt er in ergötzlicher Weise ab.

Deutsche Wespen 1889 u. 1891, Berlin. Wir machen unsere Leser auf

Digitized by Google

diese Werke aufmerksam, in denen sie einen Dichter von großer Begabung und tüchtigem Streben kennen lernen.

Deutscher Reichsanzeiger u. Kgl. Preußischer Staats-Anzeiger 1891, Berlin. (Füchse.) Mit einem wahren Feuereifer zieht der anscheinend noch jugendliche Verf. gegen die gesamten kulturellen Zustände unserer Zeit zu Felde. Manches, was er sagt, ist recht treffend und beachtenswert.

Düna-Zeitung 1889, Riga. Über diesen Erstlingswerken liegt ein Hauch echter Poesie, eine nicht unbedeutende Seelenmalerei und Charakterisierungskunst.

Fränkischer Kurier 1891, Nürnberg. Der Verf. bekämpft in den „Füchsen" mit geistreichen Ausführungen die falschen Poeten der naturalistischen Schule.

Hamburger Fremdenblatt 1891. (Füchse.) Die Schrift ist mit vielem Geist, großer Gediegenheit und häufig mit schlagendem Witze abgefaßt und von echt humanem Geist beseelt.

Leipziger Tageblatt 1891. (Füchse.) Der Verf. zieht so ziemlich alles in seine Besprechung, was einen gebildeten Menschen unserer Zeit bewegt, und er thut dies in einer geistreichen Manier.

Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1892. (Füchse.) Dieses Buch hat ein gewisses Aufsehen gemacht so gut wie ein früheres desselben Verfassers gegen den Grafen Tolstoi ... Diese Feuerbrände mögen die beabsichtigte Wirkung des Brennens oder des unangenehmen Kitzels wohl hier und da erzielt haben ...

Nowoje Wremja 1891, St. Petersburg. Herrn D.s Broschüre gegen Tolstoi stellt eine charakteristische Erscheinung dar. Es ist das Resumee und letzte Wort dessen, wozu Heuchelei, Selbstzufriedenheit, Selbstbetrug, im Gegengewicht zu der sie überführenden erbaulichen Predigt unseres Tolstoi, sich aufzuspielen im stande sind .... Doch schon hat diese Broschüre die volle Anerkennung der ausländischen Presse gefunden, als beinahe einziger Lichtstrahl, der die Finsternis durchbricht, die über das arme Europa die letzten Schriften Tolstois bringen. Der „Pester Lloyd" ist vor lauter Freude darüber in volle Raserei verfallen ... (F. Bulgakow.)

Pester Lloyd 1891, Budapest. Der junge Mann hat Mut; allein er besitzt auch Witz und Geist und kühn, ein unternehmungsfreudiges Lächeln auf den Lippen zieht er in den Kampf. (In einem Feuilleton von J. Bécsi.)

St. Petersburger Zeitung 1889. D.s Selbstgefühl ist voll Schärfe, sein Pessimismus reißt Dinge herunter, die uns hochstehen ... „Ruga" verrät Studium und Streben ...; von Dukmeyerschen Dichtungen hat uns dieses einfach aufgebaute, knapp gefaßte Drama am meisten gefallen ... (Aus einem Feuilleton: Ein neuer heimischer Dichter.)

Post 1891, Berlin. (Füchse.) Der Verf. ist längere Zeit in Rußland gewesen, und seine Bemerkungen über dieses Land haben deshalb Interesse.

Rheinischer Kurier 1891, Wiesbaden. Die „Füchse" enthalten manch, trefflichen Gedanken, manch' kräftiges und befreiendes Wort ... Machten

Digitized by Google

Rücksichtslosigkeiten den Satiriker aus, dann wäre Herr Dukmeyer Simson und Herkules in einer Person ...

Saale-Zeitung 1891, Halle a. S. (Füchse.) Das Buch enthält weiterhin noch manches Verständige, ja Grundgescheidte ....

Vossische Zeitung 1891, Berlin. „Joseph und Arvid" ist ein satirisches Epos und enthält wirksame Züge. — D. bekämpft Tolstoi mit Witz und Schärfe.

Weitere Kritiken stehen bevor. Außer den angeführten Blättern brachten noch — teilweise in eigenen Feuilletons — Besprechungen verschiedenster Art:

Allgemeine Konservative Monatsschrift für das christliche Deutschland 1892, Schwerin. **Allgemeine Kunstchronik** 1891 u. 1892, Wien. **Deutsche Presse** 1891, Leipzig. **Deutsche Roman-Zeitung** 1890, Berlin. **Deutsche Worte** 1891, Wien. **Für Unsere Frauen** 1891, Leipzig. **Kaufmännische Zeitschrift** 1891, Wien. **Litterarische Korrespondenz** 1889, Leipzig. **Wiener Litteratur-Zeitung** 1891. **Berliner Börsen-Zeitung** 1891. **Berliner Fremdenblatt** 1891. **Sonntagsblatt des Bund** 1891 u. 1892, Bern. **Deutschland** 1891, Weimar. **Deutsche Warte** 1891, Berlin. **Hannoverscher Courier** 1891. **Kolywan** 1891, Reval. La Lanterne 1890 u. 1891, Paris. **Mainzer Anzeiger** 1891. La Patrie 1891, Paris. **St. Petersburger Herold** 1889. **Tageblatt und Burgsche Zeitung** 1892, Burg. **Volks-Zeitung** 1891, Berlin. **Wiener Tagblatt** 1891. **Wochenblatt des Johanniter-Ordens Balley Brandenburg** 1892, Berlin. **Schorers Familienblatt** 1892, Berlin.

Anfang März 1892 erscheinen im Verlage von **Eduard Kentzel** in Berlin W. 57:

Russisches Leben. Novellen und Skizzen von **Friedrich Dukmeyer.**

Die Pariser **La Patrie** ließ sich darüber (Ende Januar 1892) folgendes schreiben: L'étranger. Ces jours-ci paraîtra une nouvelle brochure à sensation de notre célèbre écrivain Feodor Dukmeyer, l'auteur des brochures politiques: „Les Renards" et „Le comte Tolstoy prophète ou polichinelle." Le titre de la nouvelle brochure sera: „La vie russe." Ebenso La Lanterne, Paris, Febr. 1892.

Tod dem Verräter! Drama in fünf Akten von **Friedrich Dukmeyer.** Preis 1 M.

Das Stück behandelt die Ermordung Kotzebue's durch Sand.

Mannesworte an die Protestanten der Zeit. Preis 20 Pf.

Digitized by Google

Verlag von **Eduard Rentzel**, Berlin W. 57.

Zum Preis der Liebe.

Ein Sängerstreit im Jahre 1892.

Gedenk-Album

für das

Winterfest des Deutschen Schriftsteller-Verbandes

zu Berlin

am 5. März 1892.

Preis eleg. brosch. mit Titelbild und hübschen Vignetten 1 M. 50 Pf.

Mitarbeiter an diesem Gedenk-Album sind:

Rudolf Baumbach, Ottomar Beta, Friedrich von Bodenstedt, Felix Dahn, Georg Ebers, Gustav Falke, Otto Franz Gensichen, Dagobert v. Gerhardt-Amyntor, Klaus Groth, Albert Herzog, Heinrich Kruse, Detlev Freiherr v. Liliencron, August Niemann, Anton Freiherr von Perfall, Botho v. Pressentin-Rautter, Karl Pröll, Johannes Proelß, Richard Redlich, Max Ring, Emil Rittershaus, Julius Rodenberg, Frida Schanz, Ernst Scherenberg, Paul Schlenther, Richard Schmidt-Cabanis, Prinz Emil v. Schönaich-Carolath, Robert Schweichel, Ludwig Soyaux, Friedrich Spielhagen, Julius Stettenheim, Bertha Baronin von Suttner, Albert Träger, Johannes Trojan, Wilhelm Wendlandt, Ernst Wichert, Julius Wolff, Eugen Zabel, Ludwig Ziemssen 2c.

Einer besonderen Empfehlung bedarf es daher nicht.

Digitized by Google

Buchdruckerei C. Schönert
Leipzig-Reudnitz.

Digitized by Google

Digitized by Google

Frühere Werke von demselben Verfasser:

Geschichte des Königl. Preussischen Militär-Knaben-Erziehungs-Instituts zu Schloss Annaburg. Wittenberg 1883. R. Herrosé.

Geschichte der Entwicklung und Methodik der biologischen Naturwissenschaften. Cassel u. Berlin 1887. Th. Fischer.

Die Lutherfestspiele. Geschichtliche Entwicklung, Zweck und Bedeutung derselben für die Bühne. Wittenberg 1888. R. Herrosé.

Populäre Abhandlungen über Erziehung und Unterricht. I. Gotha 1890. Emil Behrend.

Holda. Ein Elfentraum in neun Gesängen. Wien 1886. Konegen.

Deutschlands Weihnachtsbitte für seinen lieben Kronprinzen. (Flugblatt.) Berlin 1887. W. Grosse.

Im Laufe des Jahres wird erscheinen:

Sempach. Ein Schweizer Freiheitslied.

In den Tod gehetzt. Novelle.

Im Verlage von **Eduard Rentzel** in Berlin W. 57 ist erschienen:

An den Kaiser. Eine deutsche Bitte von Adolf Graf von Westarp. Preis 20 Pf.

Deutsche Herzenswünsche. Zeitbilder in lustigen Reimen dem Fürsten Bismarck gewidmet von E. Schröder, Herausgeb. von Werken Friedrichs d. Gr. Preis 20 Pf.

Unser Leben. Von Adolf Gaul. Auf Grund neuerer Forschungen nach den bedingenden Ursachen unseres Charakters, unserer Gestalt, Fähigkeiten und Schicksale dargestellt. Preis 3 Mark.

Das Glück im Spiel. Von A. Herrman. Magische Anweisung das Glück im Spiel nach Wunsch zu lenken. Preis 1 Mark.

Der herrschaftliche Diener. Von Carl Treu. Praktisches Lehrbuch zum Selbstunterricht. Preis 1 Mark.

Friedrich der Grosse über Religion, Erziehung und Schule. Von E. Schröder. Preis 30 Pf.

Der einzige Ausweg aus dem Labyrinth der Schulfrage. Preis 50 Pf.

Druck von C. Schönert, Leipzig-Reudnitz.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned
the Library on or before the last d
stamped below.
A fine of five cents a day is incur
by retaining it beyond the specifie
time.
Please return promptly.

MAY 1 ... ILL
15 91276
CANCELLED
CANCELLED
NOV 24 1978
BOOK DUE WID
6135155
NOV 6 1978

Digitized by Google

GerL 343.15
Theater reformen.
Widener Library
003135318
3 2044 086 165 024

Digitized by Google